غالي شكري

المنتمي

دراسة في أدب نجيب محفوظ

الناشر: مكتبة الزناري
١٩ شارع شريف الكبير - عابدين



إلى ذكرى أبي



الفصل الأول

جيل المأساة

« كمال يعكس أزمتى الفكرية وكانت أزمة جيل أيما أعتقد » ، « إن أزمة كمال العقلية فى الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله » ، « أنا كمال عبد الجواد فى الثلاثية » [1] .

إذا كان نجيب محفوظ يقدم لنا هذا الاعتراف الكبير فى صوره الثلاث ، ألا يحق لنا أن نستكشف أبعاد هذه العلاقة الوثيقة بين الشخصية فى الواقع ، والشخصية فى الفن ؟ أليست هذه العلاقة هى التى تضىء لنا جوانب الشخصية الإنسانية للفنان الذى يجسد لنا فى أعماله أزمة جيل ، بل مأساة مجتمع ؟

لقد تساءل الكثيرون فور قراءتهم للجزء الأخير من الثلاثية :

ألا ينبغى أن يكون لها جزء رابع حتى نعرف إلام انتهت مصائر هذه الشخصيات وتلك الأحداث ؟

ويخيل إلى أن هذا التساؤل جاء نتيجة لتصور ما هو المفهوم « التاريخى » للرواية . أى أن الفنان هنا يقوم بعملية تسجيل تاريخى ومسح اجتماعى لإحدى مراحل حياتنا التى تبدأ أثناء الحرب العالمية الأولى ، وتنتهى فى أواخر الحرب الثانية. ولا شك أن مؤلف «بين القصرين» و «قصر الشوق» و « السكرية » استخدم هذه المرحلة التاريخية كأحد العناصر الأساسية فى عمله الفنى ، ولكنه فيما أرى لم يستهدف تسجيلها قط أو مسحها اجتماعياً . . . وإنما أحس فى طبيعتها « إطاراً » يصلح لأن يضم بين معالمه قضية أخرى على جانب من الخطورة بل هى تشكل المحور الرئيسى للبناء الروائى . كذلك أتاحت هذه المرحلة للفنان أن يعبر عن فكرته الخاصة فى الزمن كعنصر موضوعى مستقل عن إدراكنا . كما أن هذه الفترة على وجه التحديد أسهمت فى صياغة الأزمة التى عرض لها الفنان بشىء من الإسهاب والتفصيل .

---

(١) الآداب ـ يونيو ١٩٦٣ ، حوار ٣ ، آخر ساعة ١٢ / ١٢ /١٩٦٢ .

أما القضية الخطيرة التى احتواها ذلك الإطار التاريخى المتسع فهى القضية الفكرية التى تجسدت فى شخصية كمال عبد الجواد ، كواحد من أبناء ذلك الجيل الذى استقبل الحياة فى عشرينات هذا القرن مع نيران الحرب الأولى ولهب ثورتنا الوطنية عام ١٩١٩ . وأما فكرة نجيب محفوظ عن الزمن فإنها مستمدة من النظرية القائلة بحتمية التطور التاريخى . وأما هذه الفترة التى أسهمت فى صياغة أزمة كمال عبد الجواد فإنها أكثر فترات تاريخنا الحديث تعبيراً عن مأساة الحرية فى المجتمع المصرى . لذلك كان الفنان صادقاً كل الصدق فى اتخاذه من هذه المرحلة نسيجاً فنياً وفكرياً ربما تضمن تفسيراً معيناً للتاريخ أو تسجيلا لحركة المجتمع ، ولكن هذا التفسير أو ذاك التسجيل لم يكن إلا عادماً للقضية الكبرى فى الرواية .

والحق أن نجيب محفوظ كان صادقاً كل الصدق مرة أخرى ، حين قدم لنا اعترافه بأن الجانب العقلى من شخصية كمال عبد الجواد فى الثلاثية يمثل الجانب العقلى من شخصيته هو فى الواقع . غير أننا بحاجة لأن نستكشف — كما قلت — طبيعة هذه العلاقة بين الشخصية الفنية والشخصية الواقعية حتى ندرك أبعاد تلك القضية الكبيرة التى يعرض لها ، كما ندرك — فيما بعد — المحاور الفكرية والفنية التى تدور حولها بقية أعماله . فنجيب محفوظ الذى تبلور لنا فى شخصية كمال عبد الجواد ، هو بعينه الذى قدم لنا الشىء الكثير ، قبل وبعد الثلاثية .

غير أن نجيب محفوظ لم يكن رائداً فى أدب الاعتراف الروائى ، فقد سبقه معظم رواد القصة على نحو من الانحاء : توفيق الحكيم فى «عودة الروح» ، وطه حسين فى «الأيام» ، والعقاد فى «سارة» ، والمازنى فى «ابراهيم الكاتب» وغيرهم . إلا أن هذه الأعمال الرائدة جميعها لم تتضمن قضايا فكرية ترتفع بها من مجرد المحاولة الروائية أو تشخيص إحدى العلل الاجتماعية أو استعراض الحياة الشخصية الموغلة فى الذاتية والتفرد . . إلى أن تكون تجسيداً لأزمة جيل كامل ، أو مأساة مجتمع . ومن هنا تكون إضافة نجيب محفوظ ذات أهمية بالغة ، فقد أفاد بلا ريب من المحاولات السابقة عليه : تعلم منهم جميعاً الأصول الفنية للرواية ، والتحليل النفسى والاجتماعى ، والشجاعة فى تعرية للذات . . . ثم أضاف بعد

ذلك كله روعة القضية الفكرية حين تصبح المحور الحقيقى للعمل الفنى ، ويصبح كل شيء عداها خادماً لها .

ومن جانبي أعتقد أن أدب القضايا الفكرية هو المستوى الأعمق بين مختلف ألوان الأدب واتجاهاته وعصوره . إلا أن الآداب الأوربية فى القرن العشرين تنحاز بصورة واضحة إلى جانب التركيز على أزمات الفكر المعاصر . ولكن التراث الحضارى الضخم الذى يحمله المفكر أو الفنان الأوربى فى عقله ووجدانه، لا يلجئه إلى الأشكال البسيطة فى التعبير الجمالى لأن قارئه تمثل عديداً من الخبرات والمذاهب . ومن ثم يصوغ الأديب الأوربى تجربته فى أطر تناسب المستوى الحضارى العام الذى بلغ شوطاً بعيداً من التعقيد . وقلما نجد روائياً فى أوربا يستخدم الشكل الاستعراضى فى أدب الاعتراف للتعبير عن إحدى القضايا الفكرية أو الأزمات الروحية . وإذا كان معظم النقاد يعدون رواية « دروب الحرية » تعبيراً مباشراً عن سارتر . . . فإن سارتر لم يكن معبرا فى ثلاثيته عن أزمة شخصية فحسب بل عن جيل ومجتمع وحضارة ، وبالرغم من ذلك فهو لم يلجأ إلى التبسيط « المركز أحيانا » إلا فى الجزء الأول « سن الرشد » أما فى الجزء الثانى والثالث فإنه لم يستطع أن يتجنب التكثيف والتعقيد .

وسوف تفيدنا المقارنة كثيراً بين ثلاثيتى سارتر ونجيب محفوظ ، من عدة زوايا . إلا أن ما أثرته حتى الآن بصدد الشكل الفنى أقصد به أن أؤكد على ما أراه حقيقة جديرة بالاعتبار . وهى أن اختيار نجيب محفوظ للشكل « التاريخى » فى الثلاثية يتناسب أولا مع المستوى الحضارى العام للقارىء العربى ، فيقدم له الفنان هذا الإطار الذى قد لا يصدمه ، ويقدم له فى نفس الوقت قضية فكرية ربما صدمته . . . ولكن بعد أن يكون الإطار التاريخى للتجربة أعده الإعداد النفسى الكافى لتلقيها ، ومن هنا يتم التفاعل بين القارىء والكاتب ، وتحدث الإضافة المرجوة . والدليل على ذلك أن نجيب محفوظ لم يكن بحاجة إلى هذا الإطار وهو يقدم « أولاد حارتنا » أو « اللص والكلاب » أو « السمان والخريف » لأنه يعى أن قارئه أصبح مهيأ لاستقبال هذه التجارب والأزمات والقضايا . . .

كيف يكون الفنان إذن فى مستوى العصر ؟ لا تتم المعاصرة بالنسبة للفنان

العربي حين يستورد أحدث منجزات التكنيك الغربي بل عندما يستطيع أن يوائم بين الإطار الحضارى لمجتمعه من خلال مرحلته التاريخية ، وبين أخطر الهموم البشرية التى يعانيها الإنسان فى كل مكان من عالمنا . أى أن التفاعل الحى العميق بين مختلف عناصر التجربة الفنية هو الذى يعطى للعمل الأدبي الناضج صفاته المحلية وخصائصه الإنسانية على السواء . ويرتفع الفنان إلى مستوى العصر إذا لم يختل التوازن بين هذه وتلك اختلالا تنتفى معه سماتنا الخاصة أو السمات الجوهرية فى العصر .

لهذه الأسباب ، سوف أستعين بالمقارنة بين ثلاثيتي سارتر ومحفوظ . . . ذلك أن الكاتبين يجسدان بالتعبير الفنى مرحلتين حضاريتين مختلفتين كيفياً ، ومع ذلك فهما ، معا ، فى مستوى عصرهما الذى طبعهما ببعض الصفات المشتركة ، وإن لم يخف فى نفس اللحظة أنه عصر متعدد الأبعاد بحيث ينعكس على المجتمعات المختلفة فى صور حضارية متنوعة .

ماهى طبيعة المرحلة الحضارية التى يجتازها الغرب ؟ إن تعليل ما يشوب الوجدان الانسانى هناك بالأسى على ضوء ما يسمونه بانهيار الحضارة الأوربية هو تعليل خاطىء إلى حد كبير . كذلك القول بأن الإحساس بعبثيه الوجود الانسانى هو النتاج النفسى لفترة ما بين الحربين ، هو قول خاطىء إلى حد كبير أيضاً . ذلك أننى لا أرى الحضارة الأوربية فى صورتها الأمبريالية فحسب ، فالاشتراكية هى من صلب هذه الحضارة من ناحية ، كما أن الجانب الأمبريالى من الحضارة فى أوربا الغربية لا يمثل بقية الجوانب المشرقة . أما الشعور بلامعقولية الكون والعالم فقد عرفه الإنسان منذ العصور الأولى ، وعبرت عنه آدابه وفنونه أصدق تعبير . فما الجديد إذن ؟

يخيل إلى أن آمال الانسان الغربي فى حضارته العظيمة قد فوجئت بأن ما بناه فى عدة قرون مضت ، بدأ يتحطم على صخرة ضخمة من صنع هذه الحضارة نفسها ، إذ كانت الفاشية والنازية تتويجاً رهيباً للنظام الرأسمالى الذى كانت الديمقراطية من دعائمه الأساسية فأضحت الدكتاتورية العسكرية من أبرز معالمه ، أى أن الاصابة الأولى لوجدان الإنسان فى الغرب ، استهدفت أكبر مكاسبه وآماله فى الحرية

والديمقراطية. ثم كان التقدم العلمي المذهل الذي لم يستطع في ظل أنظمة الاحتكار الامبريالي أن يسهم في حل مشكلات المجتمع ، فضلا عن عجزه في حل طلاسم الوجود .

لذلك كان الإحساس بالغربة هو نقطة الانطلاق الأولى لأجيال المثقفين في الغرب منذ إرهاصات الحرب الأولى إلى وقتنا هذا .. فالقيم من حولهم لا تكفل لهم الأمن والطمأنينة ، بل تزيدهم عذاباً إذا أطلوا برؤوسهم ناحية الشرق حيث تزداد قلوبهم هلعاً من مصير الحرية قضية القضايا في حياتهم ولهذا كان إحساسهم بالعبث مضاعفاً بالنسبة لإحساس الأجيال الماضية . فالتقدم العلمي الضخم كاد يجزم بأن أسرار الوجود تخرج عن دائرة نفوذه . والتقدم الاجتماعي كاد يصبح قاصراً على فئات قليلة . وعمت الفوضى الفكرية والنفسية جميع الأفئدة والنوازع . إلا أن موقف المثقف الغربي إزاء الأزمة لم يكن موقفاً موحداً . فقد كان رد الفعل عند البعض هو المزيد من الانتماء إلى القيم ، أي المزيد من الثورية . أما البعض الآخر فقد رفض القيم نهائياً لا لأنها فشلت في حماية مكاسبه بل لأنها أصبحت حائلا بينه وبين تحقيقه الذاتي للحرية فكان اللانتماء — أي رفض القيم — هو التوحد مع الذات والاغتراب عن العالم ، وتأكيد الحرية للوجود الفردي الخاص . وكان هناك فريق ثالث رفض القيم في البداية ما دام الوجود يؤكد عبثيته أكثر من أي وقت مضى ، ولكنه رفض في نفس الوقت أن يعيش في قمقم أنانيته الفردية فاختار التمرد سبيلا إلى تجاوز نفسه نحو الآخرين .

ومعنى ذلك أن الغرب قد عرف أنماطاً ثلاثية رئيسية في التعبير عن أزمته الفكرية وهم : المنتمي واللامنتمي والمتمرد . وأصبحت الغلبة لهذه العناوين في سوق القراءة . لأن معركة الانسان المعاصر في الغرب لم تخرج قط عن كونها معركة مع القيم . كانت القيم هي المحك الأصيل لانتماء الفرد أو لا انتمائيته أو تمرده . وكانت القيم هي الحصيلة الحضارية لأزهى عصور البشرية من العصر اليوناني القديم إلى عصر النهضة إلى عصر التنوير إلى عصر الثورات إلى العصر الحديث . أي أن هذه القيم لم تكن أسيرة عصر متخلف من بداوة الظلمات بل هي العصارة النقية

الخالصة لتطورات الفكر البشرى . ومعنى ذلك أن القيمة « الإنسانية » فى هذه الحال ليست هى القيمة الدينية أو القيمة الاجتماعية أو القيمة التاريخية . . . وإنما هى الخلاصة المركزة لمجموعة المبادىء التى خبرتها البشرية عبر التاريخ بما أضيف إليها من علم وما حذف منها من عواطف بدائية وأساطير . ولقد تعارفت الإنسانية فى كل مكان على تسمية هذه المجموعة من القيم بالاشتراكية .

والاشتراكية فى أحدث صورها ليست قيمة إنسانية بالمعنى الأخلاق القديم ، لأنها بناء فلسفى وعلم . ومن ثم يتحدد موقف المثقف الغربى المعاصر من القيم ، على ضوء موقفه من الاشتراكية كبناء نظرى ومنطق على محدد . ذلك أن هزيمة الفكر النازى والفاشستى لم تكن هزيمة عسكرية أو سياسية بقدر ما كانت إعلانا حاسماً عن افلاس الأيديولوجية البرجوازية إفلاساً روحياً بعيد المدى . فلم تكن ثمة قيم إنسانية يتعاطف معها الجوهر الانسانى حتى يمكن بقاؤها . وإنما كان ثمة تناقض واضح بين الجذور الفكرية للنازية والفاشية ، وبين سلوكها العملى ، أما جذورها الفكرية فتستمدها من الإيمان المطلق بالفرد والقوة بينما هى تستغل — عملياً — صفة القوة فى الفرد لتسحقه .

ولعل الغرب المعاصر يعى جيداً أن التاريخ لم يعرف عـــدواً للحرية والديمقراطية كما عرف النازى والفاشست . ولهذا لم توجد أزمة روحية بينه وبين الهتلرية ، وإنما كانت حرب عالمية مسلحة تضافرت فيها قوى الاشتراكيـــة والديمقراطية الغربية ، على السواء . ولم تعد النازية أو الفاشية عنواناً لأية قيمه إنسانية يتخذ منها المثقف الغربى أى موقف انتمائى . بل أصبح الانتماء مرادفاً للثورية . ولا يعنى ذلك مطلقاً ، أن الانتماء إلى اليمين الأوربى أصبح شيئاً لامعنى له . فما تزال منظمات اليمين فى غاية النشاط السياسى . ولكنها تعانى حقاً أزمة فكرية حادة لا تدع المنتمين إليها سياسياً ، يشعرون بالحصانة الايديولوجية التى تقيهم شر الهزات العنيفة . ولذلك كان الانتماء الحقيق فى الغرب هو الانتماء إلى اليسار ذى البناء النظرى المتكامل والتنظيم السياسى المعبر عن هذا البناء . ولذلك أيضاً لا يعيش المنتمى اليسارى فى أزمة روحية ، بل هو يحقق وجوده كاملا فى ظل التقاليد الديمقراطية العميقة الجذور فى تربة الحضارة الغربية . أما

اللامنتمى الأوربى فهو بطل العصر فى الغرب لأنه شخصية منقسمة على ذاتها ، يرغب بشدة فى الانتماء ولكنه لا يستطيع ، على النقيض من المتمرد الذى لا يتورط فى الانتماء إلى أبنية نظرية أو تنظيمية ، ومع هذا لا يتوقف لحظة عن المشاركة فى الأحداث التى تتجاوز مصيره الفردى الخاص إلى مصائر الآخرين . اللامنتمى فى الغرب هو بطل العصر لأنه النمط الروحى الأكثر تأزماً من غيره ، فقد كان رد الفعل للفاشية والنازية عنده أن يتبلور معنى الحرية فى قوقعة فردية لا تتجاوز الذات كحصن أخير من كافة أشكال الطغيان . وكان السياج الفكرى الذى يحيط هذا الحصن هو رفض القيم فى مختلف صورها مهما كانت وعود هـذه القيم للإنسانية فليس هناك شىء حقيق وآخر غير حقيقى ، على الإطلاق . أى أن أزمة اللامنتمى الغربى مع القيم هى فى جوهرها أزمته مع البناء الشمولى فى الماركسية وتطبيقاتها العملية ، فبالرغم من أنه يحس إحساساً عميقاً بأن الشيوعية يمكنها أن تصنع شيئاً من أجل الخير العام إلا أن موقفه الأصيل من الحرية كرد فعل للنازية والفاشية ، أصابه بسوء الظن من كافة الاطر والقوالب التى قد تضحى بالفرد فى سبيل الجماعة أو فى سبيل فرد آخر أكثر امتيازاً . أقول أن هذا الموقف من جانب اللامنتمى الغربى إزاء الماركسية كان رد فعل نفسى أكثر منه أى شىء آخر .

وسوف ندرس هذا النموذج فى « دروب الحرية » بمقابلته بنموذج مختلف فى « بين القصرين » يتشابهان فى بعض السمات ويفترقان فى بعضها الآخر . فبينما كانت الحرية هى أزمة اللامنتمى فى الغرب ، نجدها هى بعينها مصدر أزمة المنتمى العربى فى مصر . ذلك أن الشرق العربى فى المرحلة الحضارية الراهنة لا يعيش فى ذروة الحضارة العربية ، فى عصر عطائها العظيم ، وإنما نحن نرث بقايا أبشع عصور التخلف ، ونعيش فى ظـل حضارة ليست من صلبنا . فنى الوقت الذى وصلت فيه أوربا إلى مرحلة عالية من التقدم ، هيأت لهـا أنظمتها الاقتصادية والاجتماعية الوافدة مع اتساع مقدراتها على الإنتاج والاستغلال ، هيأت لها أن تسيطر على الشرق العربى آجالا طويلة... تضافرت فيها هذه السيطرة مع وحشية أكثر النظم رجعية فى أن تتخلف بنا عشرات السنين عن ركب الحضارة الإنسانية التى أرست قواعدها فى الغرب منذ عصر التنوير والاكتشافات العلمية .

وكان من نتيجة ذلك التحالف التاريخى بين الاستعمار الأجنبى والرجعية المحلية أن تمزق تاريخنا وتراثنا الحضارى تمزيقاً رهيباً ، فتعرضت بعض حلقاته للبتر والأخرى للتزييف . . وأضيفت عناصر غير أصيلة لا ترتبط بحضارتنا بأى وشيجة أو اتصال . ولم يتم التفاعل بيننا وبين العالم فى مناخ صحى يسمح بالازدهار، فأخضعت التفاعلات بيننا وبين الخارج لظروف يتحكم فيها الهوى أكثر من العقل المفتوح على كافة النوافذ . . وبينما كان العالم يتجاوز بخطى هائلة أنظمة العبودية الاجتماعية والإقتصادية إلى أنظمة أكثر تقدماً ، ظللنا نحن نرسف فى أغلال العلاقات الاقطاعية والعبودية والقيم البدوية والرعوية والتقاليد الراسخة فى معاداة الديمقراطية . ولهذا لم يكن بد أمام المثقف العربى الحديث من اتخاذ الانتماء قدراً تاريخياً لحياته الروحية والاجتماعية على السواء . فقد كانت تجربتنا الرئيسية معركة مع التخلف الحضارى المرعب والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم .. على النقيض من تجربة المثقف الغربى الذى عرف المكاسب الديموقراطية فى وقت مبكر ، وعندما أقبلت النازية والفاشية تهدد هذه المكاسب ، كانت تجربته الرئيسية معركة مع طغيان الأنظمة الشمولية التى تتيح له أن يتخذ موقف اللاانتماء كرد فعل نفس مرير على ضراوة الإنسحاق المذل الذى تعرض له فى حربين عالميتين . أما نحن العرب فقد كانت أمامنا مهام جسيمة قبل أن نصل إلى ذلك المستوى الحضارى الذى أنبت اللامنتمى . كانت أمامنا جبال من المسئولية إزاء أنفسنا حتى نتعتق من براثن الرجعية العفنة والاستعمار الرهيب . كان الانتماء هو السبيل الوحيد لكى نحقق وجودنا كاملا ، لكى نؤكد حريتنا السليبة . لهذا لم تلد حضارتنا قط نموذج « اللامنتمى » . . وإنما كانت هناك نماذج أخرى إلى جانب المنتمى سوف أعرض لها بالحديث المفصل فيما بعد غاية ما يمكن أن أقوله بصدد هذه النماذج الآن ، أنها لم تكن تحقق وجودها ، لأنها كانت تعانى أساساً من ازدواج الشخصية . الأمر الذى لم يصادفه المنتمى بالرغم من أنه هو الذى يمثل بطولة العصر فى مرحلتنا الحضارية الراهنة . ذلك أنه هو النموذج الوحيد الذى يعانى من انقسام الشخصية (لا إزدواجها) ، فهو ليس منتمياً حراً يعيش فى أوج حضارة مكتملة ، بل هو منتمى مأزوم .. ومصدر أزمته مشكلة الحرية . والحرية فى بلادنا لها معنى خاص ، والمنتمى نفسه له معايير

مختلفة عن مثيله فى أوروبا . . أكثر من ذلك أنه يشترك مع اللامنتمى الغربى فى كثير من الأشياء . لأن الأساس فى أزمتهما وبطولتهما يبدو كما لو كان أساساً واحداً . والواقع أنه ليس كذلك غير أن بعض عناصره متشابهة مع الآخر . وهذا لاينفى أنهما نقيضان ، فالمنتمى العربى فى مصر يرغب بشدة فى اللا انتماء ، ولكنه لايستطيع . ذلك أن الحصيلة الحضارية للمنتمى واللامنتمى الغربيين كليهما تمنح أياً منهما قدراً من الحرية ، له رصيد تاريخى من المكاسب الديموقراطية ، أما الحصيلة الحضارية للمنتمى العربى فى مصر فهى خواء من أية مكاسب ديموقراطية . والسبب فيما أعتقد هو أن حركة التاريخ فى أوربا قد مضت فى مسار مختلف عن حركة التاريخ المصرى بحيث أن موجة الثورات العلمية والاقتصادية والصناعية التى اجتاحت أوربا خلال المائتى سنة الأخيرة أضافت إلى تكوين الإنسان الأوروبى روحاً جديدة ، هى روح الخالق لحضارة جديدة ، ولمجموعة من القيم الجديدة ، وهى أيضاً روح الحارس لهذه الحضارة ، ولتلك القيم . المنتمى العربى المعاصر يعيش فى « ظل » الحضارة الأوربية أو فى « ريف » هذه الحضارة كأرفع مستوى بلغته الإنسانية المعاصرة . هو يعيش دور المستهلك لادور المنتج . لذلك يحيا المنتمى فى بلادنا أزمة المسافة الخطيرة بيننا وبين أوروبا ، بين منطقنا العقلى وسلوكنا العملى ، بين الداخل والخارج فى كياننا الروحى . إنه يعانى انقسام الشخصية ، فيحيا بطولة تراجيدية .

سئل نجيب محفوظ سؤالا مباشراً : هل تعتقد أن كمال عبد الجواد يمثل شخصية اللامنتمى كما يذهب بعض النقاد ، أم أنه ينتمى إلى عقيدة فكرية حددتها اهتماماته التى ذكرتها فى الرواية ، وإن تم ذلك فى إطار من السلبية ؟ وبمعنى آخر ماهى مأساة كمال فى نظرك : الانتماء أم اللاانتماء ؟ أم شىء آخر ؟

فأجاب « ربما كان كمال لامنتمياً ولكنه لامنتمى من نوع خاص إذ أنه نزع إلى الانتماء بشكل واضح وإنسانى ، وإن يكن غير محدد المعالم[1] » .. هذه الإجابة قاطعة بارتياب نجيب محفوظ فيما ذهب إليه بعض النقاد — كالدكتور على الراعى —

---

(١) حوار — العدد الثالث — مارس وأبريل ١٩٦٣ .

من أن كمال عبد الجواد هو مثال اللامنتمي المصري . ويعود هذا الارتيـــاب في رأيي إلى عاملين :

أولهما : أن المنتمي العربي في مصر ليس نموذجاً مطابقاً للمنتمي الغربي فالانتماء في الغرب هو الارتباط المنظم بحزب سياسي يخضع لنظرية متكاملة في الفلسفة والاقتصاد والسياسة والمجتمع . والانتماء في الشرق العربي لا يتطلب هذه الدرجة من الارتباط والتنظيم ، إذ يكفي المنتمي عندنا الالتفاف حول إحدى النظريات الفكرية أو التعاطف مع أحد الأبنية العقائدية حتى يصبح منتمياً إلى اليمين أو اليسار . ذلك أن التخلف الحضاري الرهيب يتيح للمثقف العربي درجات متفاوتة من الانتماء تبدأ بالتعاطف النظري وتنتهي عند الارتباط العملي . ويخلق هذا التخلف أيضاً حالة الانتماء إلى اليمين ، لأن اليمين هنا يستند على جذر نظرية متكاملة أو قريبة من التكامل ، ومؤسسات دينية واجتماعية وسياسية تمنحه الأمان والطمأنينة التي يفتقر إليها اليميني الغربي .

العامل الثاني : الذي يبرر ارتياب نجيب محفوظ في أن يكون كمال عبد الجواد مثالا للامنتمي ، هو أن المنتمي في بلادنا لا يتمتـــع كما قلت بأية مكاسب ديمقراطية . . ولذلك فهو منتمي مأزوم لا يعيش في ظروف طبيعية ، وبالتالي لا يمكن صياغته في القوالب المحددة الحاسمة للانتماء في أوروبا . إنه في ظل التقاليد غير الديموقراطية في أسلوب الحكم لا يتمثل أحدث وأنضج المقومات الفكرية المعاصرة لاتجاهه . لهذا يفتح اليسار العربي كلتا ذراعيه لمختلف درجات الانتماء الفكرية والعملية . . . التي ربما يعد بعضها يمينيا في الغرب .

أي أن محاولة تصنيف شخصية كمال عبد الجواد في اتجاه اللامنتمين الغربيين محاولة خاطئة من الأساس إذ أن اللامنتمي نبت طبيعي في الحضارة الغربية وحدها . ولأن الإنتماء في شرقنا العربي هو قدر أجيال المرحـــلة الحضارية الراهنة . أما رغبة كمال الشديدة في اللاإنتماء فتدخل في طبيعة المنتمي المأزوم في بلادنا كجزء من بطولته التراجيدية ، فليس لنا أن نقول : هذا هو كمال يحس بعبث الوجود الانساني وذاك هو ماتيو في ثلاثية سارتر يحس بنفس المشاعر ، وإنما يحق لنا أن نسأل : ما هو الدافع الأساسي لرفض الحياة عند كليهما ؟ ولماذا كانت تحل بماتيو رغبة شديدة في الانتماء على النقيض من كمال ؟ .. كذلك ليس لنا أن نقول : هذا هو كمال لم يرتبط بأي تنظيم سياسي ، وذاك هو ماتيو لم يصنع نفس الشيء .

وإنما يحق لنا أن نسأل : ألم ينحاز كمال عبد الجواد إلى اتجاه أيديولوجى بعينه ، ولماذا ردد مرارا : نحن جيل الأزمة ، نحن جيل كللت أيامه بالسواد ؟

إن شخصية كمال عبد الجواد هى الدافع الأساسى الذى جعلنى اتخذ من نجيب محفوظ مثالا لدراسة أزمة المنتمى العربى فى مصر . كما أن شخصية ماتيو هى التى دفعتنى لاتخاذ سارتر مثالا لأزمة اللامنتمى الغربى فى أوروبا .

ذلك أن الشخصيتين الفنيتين كلتيهما كانتا تجسيداً عميقا للأزمة الشخصية الخافقة بين أضلع الكاتبين . فالحق أن سارتر جعل من الحرية جوهرا لكافة المشكلات والقضايا التى أثارها فى فلسفته . بل إن ريادته للعديد من التساؤلات المطروحة من جانب الاتجاه الوجودى ، تدع من المطابقة بين موقفه الفلسفى وموقفه السلوكى وموقفه الروائى أمرا يسير المنال .. فليس أمرا صعباً أن نتعلم من تاريخ الفكر الغربى الحديث ، أن الوجودية كانت أكثر الأصداء الفكرية لمرحلة الهزيمة تعبيرا عن أزمة الانسان الغربى المعاصر بشكل عام ، وعن جيل الهزيمة بشكل خاص . من اليسير أيضاً أن نتعرف على سارتر كواحد من أبناء هذا الجيل اللامنتمى من مثقفى أوروبا فيما بين الحربين . وبالرغم من أن الكثير من الأعمال الروائية والفكرية لأبناء هذا الجيل جسدت هزيمتهم تجسيدا عميقاً ، فإن أحدا — غير سارتر — لم يجرؤ على استعراض أزمته الشخصية كتعبير عن أزمة جيل وهزيمته ، بل كتعبير عن مرحلة حضارية كاملة .

ولا يختلف الأمر بالنسبة لنجيب محفوظ من حيث دلالته على عصرنا ، فقد كانت معظم التيارات الفكرية التى عاصرها شبابه « مستوردة » من الخارج . وكلها شىء جديد للغاية على جيل الأزمة الذى شب فى جحيم التخلف الحضارى المرعب ، والتقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم ، جحيم التحالف الرهيب بين السيطرة الأجنبية والطغيان الرجعى ، جحيم الزيف والافتعال والبتر فى حضارة لم يبق من نضارتها شىء . من الطبيعى إذن أن يغلب على شباب ذلك الجيل الشك والرفض والقلق . فهو لم يخبر هذه الأفكار القادمة من وراء البحار خبرة الصانع لها ، والخالق لقيمتها . وهو لم ير فى تراثه الممزق ما يمسك الرمق ويشد الأزر فى معركته الخطيرة . أجل ، كان هذا الجيل المعذب يحس بأنه ولد مرتبطاً بمصير مجتمعه وشعبه وحضارته . ولكن هذا الارتباط ظل مفتقراً إلى البوصلة الموجهة لخطوات الطريق . لقد فتح عيناه على موائد لم يشارك فى إعدادها ، فاقتضى الصدق

الكامل مع النفس ألا يغتر وينحاز إلى واحدة منها بغير تجربة وتفاعل عميقين، كما اقتضى الصدق الكامل مع النفس أن ينحاز إلى قضية هذا المجتمع، وهذا الشعب، وهذه الحضارة. ولعل المطالعة السريعة لكتابات نجيب محفوظ فى ثلاثينيات هذا القرن بالمجلة الجديدة تكشف بوضوح عن طبيعة هذه الأزمة وتحدد بدايتها. فنحن نقرأ له أبحاثاً فى الفلسفة ليست فى واقع الأمر أبحاثاً بالمعنى العلمى الدقيق. بل هى أقرب إلى استعراض التيارات الفلسفية الكبرى من وجهات نظر مختلفة لاينتهى منها كاتبها إلى موقف معين أو رأى خاص، ولكنه إذا تحدث عن جيل الرواد (سلامه موسى، طه حسين، العقاد) فإننا نستشف منه بغير صعوبة أنه يقف إلى جانب التقدم والعدل الاجتماعى، بل هو يصارحنا فى عدد اكتوبر من المجلة الجديدة عام ١٩٣٠ فى مقال تحت عنوان «احتضار معتقدات وتولد معتقدات» بأنه «لو أننا أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحببنا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية» ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ أحس بتلك المسافة الضبابية التى تفصل بين انتمائه إلى قضية الحضارة التى يعيشها، وبين البوصلة الفكرية القائدة لهذا الانتماء، ومن هنا كان البون الشاسع بين إيمانه الاجتماعى وميله السياسى وبين شكه الفلسفى واللاتحدد فى تكوينه الفكرى ولن نجد روائياً مصرياً أحس بوطأة هذا التناقض الحاد، ثم جسده فى اعتراف فنى كبير إلا نجيب محفوظ فى ثلاثيته، حيث انعكست أزمته الفكرية المعبرة عن أزمة جيله وحضارته فى شخصية كمال عبد الجواد التى ربما كانت الإعلان الحقيق عن ميلاد البطل التراجيدى فى الرواية المصرية — على المستوى الفنى — كما كانت ميثاقاً حضارياً عن أزمة جيل مأساة الحرية فى بلادنا على المستوى الفكرى والسياسى والاجتماعى.

وأعود مضطراً إلى مشكلة الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية بين ثلاثيتى سارتر ومحفوظ فأكرر أن سارتر بدأ روايته والبطل فى أتون الأزمة .. أما نجيب فقد توسل بالمنهج التاريخى إلى حماية تجربته من صدود القارىء وإعراضه، فراح يفصّل له الجذور العميقة للمأساة حتى تظل حرارة الاقتناع مصاحبة للقارىء إلى النهاية فلا يكف عن التساؤل بعدئذ، بالاضافة إلى التفاعل الخصب الخلاق. لهذا يبدأ من طفولة كمال التى استخدمت فى «بين القصرين» لمجرد أن تكون

الكاميرا المتحررة من قيود الزمان والمكان فى التقاط الجزئيات التى لا تتاح مشاهدتها للكبار من الرجال أو النساء ، والتى قد تضىء بتلك المقدمة البانورامية أبعاد القضية الرئيسية الوافدة مع « قصر الشوق » و « السكرية » .

ثمة بذور غرستها أحداث بين القصرين فى تكوين كمال الطفل . أخذت تنمو وتترعرع فى شبابه وأسهمت بصورة أو بأخرى فى نضج مأساته . فالمواقف الأساسية البارزة على جبين هذه المأساة تتألق جذورها فى مواقف صغيرة رافقت طفولة كمال : موقفه من الدين ، والزواج ، والثورة الوطنية . . إلى بقية هذه القائمة المليئة بنبوءات الغد . كمال هذا يرى إحدى الصور المعلقة فى إعلان ملون لامرأة مضطجعة على ديوان وبين شفتيها القرمزيتين سيجارة يتطاير منها خيط دخان متعرج معتمدة بساعدها على حافة نافذة يلوح وراء ستارتها المنحسرة منظر يجمع بين حقل نخيل ومجرى من مجريات النيل . فماذا فعلت به هذه الصورة فى خياله الغض ؟ راح يحلم بأنه يقاسمها حياتها الرغيدة فى واد أخضر أو أنه يعبر بها أحد الأنهار بزورق كالطيف وهو يجلس بين يديها مشدوداً بخيط غير مرئى إلى عينيها الساحرتين . هذا الحلم الرومانسى الذى يقتحم يقظة كمال يومىء بالمناخ الروحى الذى يعيش فيه الطفل، المناخ الذى يجمع فى طبيعته تناقضاً هائلا بين القيم التقليدية فى ظل الاقطاع والعلاقات الاجتماعية الجديدة القائمة مع البرجوازية، فتتولد الشرارة الرومانسية وتلفح بوهجها الوجدانات الموغلة فى الرهافة والحساسية. ولقد تميز كمال منذ طفولته بالخيال الجامح فكان يختلق الأحداث اختلاقاً ليرويها بأسلوب حار يشى بالصدق والانفعال ، وكأنه يود أن يبارى أخاه الأكبر « يس » فيما يردده من أشعار أو يحكيه له من قصص ، وأمه التى شحنت خلايا دمه بأساطير لا حصر لها عن الجان والشياطين وما إليهم . . . حتى أن هيامه بسيدنا الحسين لم يكن نتيجة دروس الدين ، بل هو قد بلغ ذروته من خلال الجو الأسطورى « وكم وقف حيال الضريح حالما مفكراً ، يود لو ينفذ ببصره إلى الأعماق ليطلع على الوجه الجميل الذى أكدت له أمه أنه قاوم غير الدهر بسره الإلهى فاحتفظ بنضارته ورونقه حيث يضىء ظلمة المثوى بنور غرته » . وكثيرا ما تمنى أن ينساه أبواه فى المسجد فيلتق سرا بالحسين ويفضى إليه بمتاعبه من تصور العفاريت والامتحانات التى تلاحقه ، وأن يمد فى عمر أمه إلى مالا نهاية ،

وأن يغير من طبع أبيه ، وأن يدخله هو وجميع أفراد أسرته الجنة بغير حساب . وإلى جانب الخيال الرومانسى بشأن الجنس الآخر والجو الأسطورى بشأن الحسين، كان هناك موقفه من الأب العملاق أحمد عبد الجواد الذى كفل له الفنان صفحات الجزء الأول من ثلاثيته لكى يتضح دوره الخطير فى نشأة ابنه كمال الذى كان يرتعد فرقا من أبيه ولا يتصور أنه يخاف العفريت لو طلع له وزعق فيه . وليس الخوف وحده الذى يشعر به نحو أبيه فإجلاله له لم يكن دون خوفه منه . كان يعجب بمظهره العظيم القوى ، ومهابته التى تعنو لها الهامة وأناقة ملبسه وما يعتقده فيه من قدرة على كل شىء ، ولعل حديث الأم عن سيدها هو الذى هوله عنده فلم يتصور أنه يوجد فى الدنيا رجل يضارعه فى قوته أو جلاله أو ثروته . ومع ذلك لم يقتنع كمال الطفل يوماً أنه يستطيع أن يخضع لأبيه بلا تردد إذن لقضى أيامه بغير لعب ولهو ، فكان يختلس بعض الوقت من وراء ظهر الأب حتى لا يعيش عمره مكتوف اليدين . على أنه سأل أمه يوماً : أيخاف أبى الله ؟ فتولتها الدهشة، ولكنه أردف «لا أتصور أن أبى يخاف شيئاً» . والحق أن احمد عبد الجواد كان يمثل فى أحد وجوهه صورة «الله» القادر على كل شىء فى ذهن كمال على الأقل ، فهو لم ير فى سلوكه مع أخوته أو مع أمه إلا ما يؤكد له أن سلطان هذا الرجل بلا حدود . وقد كان لفكرة الأب هذه دور هام فى تطور كمال العقلى والروحى .

وتساءل كمال منذ طفولته عن الزواج لماذا كان مصير كل حى ؟ ولم يكن يعى من الزواج سوى أنه يخطف شقيقتيه عائشة وخديجة إلى بيت آخر ، وأنه يحول بينه وبين قضاء الليل فى حضن الأم . كان يحس بأن العلاقة بين الأم — الوديعة الرقيقة الهادئة — وبين الأب القادر على كل شىء ، لا يمكن تفسيرها ببساطة. غير أن التساؤل الجدير بالأولوية فى حياة كمال هو : كيف أمكن أن يقع لها هذا الحادث بعد تبركها بزيارة الحسين إذ انتهزت الأم فرصة رحيل الأب الى مهمة خارج القاهرة ، وخرجت من البيت فى زيارة لحبيبها الحسين، ولكن الفنان الذى آثر أن يصور احمد عبد الجواد فى صورة الله ، آثر أيضاً أن تصطدم أمينة بإحدى العربات أثناء خروجها من المسجد فما كان من الزوج الأب الإله إلا أن طردها إلى منزل أهلها بعد أن تم شفاؤها . إن تساؤل كمال حول كيفية وقوع هذا الحادث

بالرغم من الحسين ، له مغزاه الفكرى . . فسوف يجره إلى مجموعة أخرى من التساؤلات المتشابكة بعضها البعض ، تؤدى فيا بينها إلى صياغة علامة استفهام كبيرة لا تفارق عينى كمال ، وهو يحملق فى الكون كله .

وتفتحت عينا كمال الطفل أول ما تفتحت على أحداث الثورة الوطنية..فتلقى صداها فى البيت والشارع والمدرسة جميعاً .

رأى أخاه فهمى من الشباب الثورى المتحمس الذى يلقى بنفسه فى خضم المظاهرات دون خوف أو وجل . وصاح كمال فى وجه أمه ذات يوم :

«مدرس العربى قال لنا بالأمس إن الأمم تستقل بعزائم أبنائها» . فهتفت الأم ساخطة :

« لعله قصد بخطابه كبار التلاميذ ، ألم تحدثنى يوماً عن تلاميذ قد طرت شواربهم ؟ »

فتساءل كمال بسذاجة :

« وأخى فهمى أليس تلميذاً كبيراً »

ولم يكن يدرى أنه بهذا التعليق الساذج يضرم نيران الثورة بين جوانح فهمى . وكثيراً ما هفا خياله بين جدران الفصل بالمدرسة إلى أولئك المضربين بدهشة واستطلاع، كثيراً ما تساءل عن حقيقة أمرهم ، أهم « متهورون » كما تزعم أمه أم هم أبطال فدائيون كما يقول فهمى . ذاك صراع عجيب قضى عنفه بأن تنقش عناصره الجوهرية فى نفس الغلام بلا وعى أو قصد فتغدو أسماء سعد زغلول . الإنجليز . الطلبة الشهداء . المنشورات . . المظاهرات ، من القوى المؤثرة الموحية من أعماقه .

وفى هذه الفترة ، قفزت إلى عقله الطفل فكرة الموت . فكانت الدماء فى الطرقات ترسم فى ذهنه الخام ملامح هذه الفكرة الجنونية . ولما مات فهمى فى المظاهرة السلمية أحضر هو عصفوراً ميتاً وكفنه ووضعه بحفرة فى فناء المنزل وبعد أيام كشف التراب عن العصفور فزكمت أنفه رائحة نتانة مقززة ، فذهب إلى أمه يسألها : هل ما يحدث للعصفور يحدث للميتين من بنى آدم ؟ فكان جوابها

نحيبا متصلا. وكان هذا هو التساؤل الخطير الثانى فى طفولته بعد حادث الحسين . على أن فكرة الموت هذه أقبلت على وجدانه خلال أحداث الثورة الدامية ، بل إن هذه الأحداث بما يتخللها من موت دخلت بيته شخصياً بمصرع فهمى . أكثر من ذلك أنه عانى وهو بعد طفل ويلات الرصاص الانجليزى الغادر وهو يخترق صدور الأبطال من شباب مصر الوطنى ، فما كان منه إلا أن يستعيذ بآية الكرسى هامسا : « قل هو الله أحد . لعلها تطرد الانجليز كما تطرد العفاريت فى الظلام » . وعندما التق بشقيقه فهمى قبل مقتله رأى شبحاً واقفاً وسط الطريق يشير إلى الأرض ويخاطب نفراً من الرجال فنظر حيث يشير فرأى بقعا حمراء ملبسة بالتراب وسمعه يقول بلهجة رثائية : هذا الدم الذكى يستصرخنا إلى مواصلة الجهاد وقد شاء الله أن يسفك فى رحاب سيد الشهداء لنصل فى الاستشهاد حاضرنا بماضينا والله معنا . وأحس فزعا يركبه ، فاسترد بصره من الأرض الدامية وانطلق يعدو كالمجنون . وتعرف كمال الطفل على الاستعمار أمام باب منزله حيث كان يرابط بعض الجنود الانجليز فأحاطوه بأذرعهم وأعطوه من الشيكولاته ما جعله يغنى لهم بصوته الجميل ، ثم جاء اليوم الذى هد فيه الجنود معسكرهم ورحلوا فماذا تركت صحبته لهم فى نفسه الغضة . . ؟

يقول الفنان أنها تركت « أثراً عميقاً بث فى خياله وأحلامه يقظة شاملة ، أثراً نقش على صفحة قلبه إلى جانب الآثار التى نقشتها حكايات أمينة عن عالم الغيب والأساطير ، وقصص ياسين الذى جذب روحه إلى دنياها الساحرة ، والأطياف والرؤى التى تتخايل له فى أحلام اليقظة وراء أغصان الياسمين واللبلاب وأصص الزهور — فوق السطح — عن حياة النمل والعصافير والدجاج . ومن ثم أنشأ عند سور السطح الملاصق لسطح بيت مريم معسكرا كامل العدة والعدد ، أقام خيامه بالمناديل والأقلام ، وأسلحته بعيدان الخشب ، ولورياته من القباقيب وجنوده من نوى التمر . وعلى كثب من المعسكر مثل المتظاهرين بالحصى . يبدأ التمثيل عادة بنشر النوى جماعات بعضها فى الخيام وعند مداخلها وبعضها حول البنادق غير أربع بينها حصاه (تمثله هو) ينتحون جانباً ، يأخذ فى محاكاة الغناء الانجليزى ثم يجىء دور الحصاة لتغنى « زورونى كل سنة مرة » أو « يا عزيز عينى » ، ينتقل

إلى الحصى فينضده صفوفا ويهتف يحيا الوطن . . . تسقط الحماية . . يحيا سعد . يعود إلى المعسكر مصفراً فتنتظم النوى صفوفا كذلك وعلى رأس كل صف ثمرة، ثم يدفع قبقابا وهو ينفخ محاكيا أزير اللورى ، ويضع النوى على سطح القبقاب ثم يدفعه مرة أخرى صوب الحصى فتنشب المعركة وتسقط الضحايا من الجانبين !. ولم يكن يسمح لعواطفه الشخصية بأن تؤثر فى سير المعركة ، على الأقل فى بدئها ووسطها ، كانت تتحكم فيه رغبة واحدة هى أن يجعلها معركة — صادقة مشوقة — يتنازعها الدفع والجذب من الجانبين وتتعادل الإصابات فتظل النتيجة مجهولة والاحتمال متأرجحا بين الطرفين على أن المعركة لا تلبث طويلا حتى تستوجب نهاية تنتهى إليها ، هنالك يجد نفسه فى موقف حائر ، أى جانب ينتصر ؟ .. فى جانب أصدقائه الأربعة وعلى رأسهم جوليون ، وفى الجانب الآخر مصريون يخفق معهم قلب فهمى ! . . فى اللحظة الأخيرة يقرر النصر للمتظاهرين فينسحب اللورى » .

إن هذه المجموعة من المواقف الصغيرة فى طفولة كمال ، على ضوء الخريطة الفنية والفكرية التى قدمها لنا الفنان فى « بين القصرين » تمنحنا إشارة البدء فى التعرف على جوهر أزمته ، وأبعاد المأساة التى عاشها جيله . وكيف كانت هذه الشخصية الفنية تعبيراً نموذجياً عن أزمة نجيب محفوظ ، وكيف كانت أزمة نجيب محفوظ تعبيراً نموذجياً عن أزمة جيل كامل ، وكيف كان هذا الجيل ، على وجه التحديد ، هو جيل المأساة .

* * *

يقول محمد عوده فى دراسة مستفيضة حول المثقفين والثورة[1] أن ثلاثينيات هذا القرن قد أعلنت مولد جيل مصرى جديد من المثقفين ، نشأ بعد الحرب العالمية الأولى وبعد ثورة ١٩١٩ . نشأ هذا الجيل وازدهر فى ظل جمود وركود الحركة الوطنية وتحولها من معركة ثورية شعبية إلى قضية سياسية . وفى تلك الفترة كانت الثورة قد تحولت إلى صراع سياسى بين القصر والوفد والاستعمار ، أو إلى صراع حزبى ، بين أحزاب الأقلية وحزب الأغلبية . نشأ هذا الجيل الجديد أيضاً فى ظل تغير جوهرى فى شكل العالم ، وفى ظل أحداث عالمية كبيرة ، إذ اشتد الصراع الدولى ، ولم يعد مجرد صراع بين دول كبرى ، وأطماع دول كبرى ، وإنما اكتسى

---

(١) الجمهورية — ١٩٦٣/١/٢٤ .

صبغة مذهبية ، وأصبح صراعا بين الفاشية والرأسمالية والشيوعية . وكان الجيل الجديد أكثر قدرة من أى جيل قبله على النفاذ إلى العالم الخارجى والتأثر به والتفاعل معه . وحين بدأ هذا الجيل الجديد يبحث عن حلول جديدة وعن مخارج أخرى، كان طبيعياً أن يضيق بالأحزاب والأساليب القائمة وقتئذ ، وكان طبيعياً أن يتطلع ويتأثر بالحلول والايديولوجيات السائدة فى العالم حينذاك ، والتى كان محور دعوتها أنها أيديولوجيات ثورية تتضمن حلولا جذرية . وفى البلاد المتخلفة يوجد دائماً خلال معركة البحث عن مخرج ، من يتصورون أن الخلاص فى النظر إلى الخلف وبعث الماضى خاصة إذا كان الماضى مجيداً وزاهيا ، ويوجد من يتصورون الخلاص فى القفز إلى الأمام وإسدال الستار الكثيف على الماضى وذل وهوان الماضى ويوجد أيضاً من يرون الصورة فى تكاملها ويريدون أن يسيروا أو يقفزوا من نقطة بداية وانطلاق . وخلال هذه المعركة أيضاً ، يوجد من يرون الخلاص فى الداخل ، فى داخل الأمة وفى تربة الوطن ، ولا يرون شيئاً سوى الداخل ، ويتصورون أن مركز الكون هو داخلهم . ويوجد من يرون الخارج فقط ، وأن لاخلاص إلا باستعارة حل نجح فى الخارج أو ساد ورسخ فى الخارج ، ويوجد أيضاً من يرون موقعهم من العالم ، ومن يرون أنفسهم وسط العالم ، ومن يتطلعون إلى داخلهم بنفس العمق ونفس المدى الذى يتطلعون به إلى الخارج .

وتوزع الجيل الجديد فى مصر بين أحزاب جديدة واتجاهات جديدة تريد بعث مجد الإسلام أو مجد الامبراطورية العربية ، وأحزاب فاشستية تريد إقامة فاشستية مصرية كما نجح هتلر وموسولينى ، وأحزاب شيوعية تريد نقل النظرية والتجربة الشيوعيتين إلى مصر .

ولم يؤد هذا إلى خروج المسألة الوطنية من أزمتها بل زادها تعقيداً فإن واحداً من هذه الأحزاب الجديدة لم يستطع أن يقنع ويعبىء الأغلبية العظمى لهذا الجيل ، ولهذا بقى عدد كبير منه خارجها يبحث عن شىء آخر ، وظلت هذه الأحزاب صغيرة لا تستطيع أن تحسم شيئاً فى حياة البلاد أو فى حياة الجيل نفسه . كما تميزت هذه الأحزاب بضعفها النظرى والايديولوجى ، فهى لم تستطع أن تلائم

ما نقلته من الخارج إلى واقع هذه البـــلاد ، ولم تستطع أن ترفع وتجدد ما استخلصته من الماضى إلى مستوى العصر وروح العصر .

وتحول الخلاف النظرى والسياسى بين هذه الأحزاب الجديدة إلى حرب دائمة لا تهدأ ، وسرت إليها عدوى الأحزاب القديمة ، وأصبحت الحياة السياسية فى مصر حربا بين الأحزاب القديمة وبعضها ، وبين الأحزاب الجديدة وبعضها ، وبين الأحزاب القديمة والجديدة أيضاً . وتردت المسألة الوطنية فى هاوية جديدة . ولكن كان هناك الجانب الإيجابى أيضاً لهذه الأحزاب . فقـــد كانت تعبيراً صادقاً مخلصاً عن إرادة الجيل الجديد فى العثور على الحل والوصول إلى المخرج الثورى ، وهى قد بددت الركود البرجوازى والإقطاعى الذى فرضته الأحزاب القديمة ، واضرمت المعركة الايديولوجية والسياسية ، وبهذا استطاعت أن تصل مصر بحياة العصر وأن تطرح المشكلة وأن تحدد أبعادها ، وإن لم تجد لها حلا وهى وأن بددت قسطاً كبيراً من قوى هذا الجيل ومن طاقته إلا أنها احتفظت بحيويته وبثورية ملتهبة مضطرمة .

إن هذا التحليل لقضية المثقفين والثورة ، يعنينى من زاويتين :

أولاها : أن صاحبه أحد أبناء هذا الجيل . وثانيهما : أن نجيب محفوظ هو المثال الحى لتلك النتيجة التى ختم بها محمد عودة تحليله ، وهى أن الجيل تمكن من طرح المشكلة طرحا عميقاً ، لكنه لم يكتشف حلالها . والحق أن هذه الخريطة السياسية المعاصرة لذلك الجيل كانت انعكاسا عمليا للخريطة الفكرية التى أومأت إليها من قبل حين قلت أن اللقاء المباشر بيننا وبين الثقافة الغربية قد تم من زاوية رئيسية بواسطة الاستعمار . ومن ناحية أخرى كانت هذه الثقافة الواردة من وراء البحار ذات تيارات عديدة لم تشارك فى صنع أى منها لأنها كانت تعبيراً روحياً صادقاً عن المجتمعات التى انبثقت عنها . وهى تيارات يمكن تمثلها والوعى بها ، أما معاناتها فلا تجئ إلا من خلال المشاركة فى إبداعها . التمثل العقلى واللامعاناه حالة نفسية واحدة تخلق التناقض بين الاقتناع المجرد والسلوك الواقعى ، تخلق الانقسام فى شخصيتنا بين منطقنا العقلى وحياتنا العملية.

أى أن التمثل الذهنى بلا معاناه سلوكية يحدث هذا الانفصام النفسى الحاد ، الذى ينجم عنه «الشك» كموقف سلبى ، لا كموقف محايد . فقد كان من الطبيعى أن

نقاسى ما يشبه مركب النقص فى تكويننا الفكرى إزاء تلك الأبنية الضخمة فى الفكر الأوروبى ، كما كان من الطبيعى أن يصيبنا التردد أمام كافة الموائد التى تصل إلينا مع الاستعمار الأجنبى ، مهما تزينت هذه الموائد بباقات من ورود الفكر والأدب والفن .

وكان طبيعياً فى النهاية أن يتكاثف الاحساس بالنقص والتردد وانعدام المشاركة فى الخلق والإبداع والاستناد على جدر ذاتية آيلة للسقوط الحضارى ، ثم يتولد عن هذا المركب المعقد موقف الشك فى كل شىء كنزعة سلبية لا كموقف محايد .

ونحن لا نلتقط من طفولة نجيب محفوظ ما يفيدنا فى هذا الصدد من جانب الإرهاصات التاريخية التى تطورت به إلى موقفه المتردد فى مرحلة الشباب . ولعل الأمر الخطير الذى يعنينا هو ما صرح به نجيب من أنه أصيب بالصرع فى سن العاشرة . ومن المعروف أن كثيراً من الأدباء والفنانين أصيبوا فى إحدى مراحل حياتهم ببعض الأمراض المستعصية ، أصيب دستويفسكى بالصرع حتى أواخر عمره ، وأشفى موبسان على الجنون ، وغيرهما ممن لا يقعون تحت حصر . ويرجح المحللون النفسيون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هى دليل الاختلال العميق فى وجدان الفنان أو المفكر كأن لا تكون ثمة وشائج قوية تربطه بالحياة التى يعيشها رغم أنفه، فتحدث هذه الأزمات ، كاحتجاج لاشعورى على ذلك المناخ غير الصحى الذى يتنفسه .

أما نجيب محفوظ فكانت إصابته بالصرع فى وقت مبكر نسبياً بحيث لا نرجح القول بأن الوسط غير الملائم ضغط على وجدانه المرهف ، فنال منه الصرع. ومع هذا لا نستطيع أن ننكر إمكانية أن يكون لتلك الحالة الباكرة نتائج بعيدة المدى لم تقتصر على المظهر المرضى الذ صاحب الحالة العصبية ، وإنما تجاوزت ذلك المظهر إلى أعماق الفنان التى تأثرت دون شك بأحداث الطفولة أيما تأثر ، فكم بصدمة عصبية كهذه يمكن أن تغور فى ذلك الوجدان الرهيف . غاية ما يمكن أن نلتقط صداه من تلك الحادثة أن نجيب محفوظ يكاد لا يذكر تفاصيل طفولته . . فهو يكتفى فى تحقيق عنوانه « عصير حياتى » بأن يذكر لنا تواريخ ميلاده ، ودخوله

الكتاب ، والمدرسة الأولية، والابتدائية . وهى مرحلة لا تعطينا شيئاً ذا بال فى تكوين فكرة واضحة عن ارهاصات شبابه القادم . فلم يؤثر عليه الصرع فى هذه المرحلة ـــ من حيث المظهر ـــ إلا فى تأخره عاما كاملا عن الدراسة . ويبدو أن هذا التأخر اليسير كان دافعا له فى التفوق على أقرانه فيما تلا ذلك من سنوات دراسية كتعويض زمنى . لهذا يبدو التركيز على شباب كمال عبد الجواد فى الجزئين الأخيرين من الثلاثية مبرراً إلى حد كبير ، فلم تحمل طفولته عبء أية تعبيرات تنوب فى رمزيتها عن جيل محدد . فاكتفى الفنان بأن يشير إلى مواقف كمال الطفل من الزواج والحرية والأب والموت والثورة والدين ، كجذور نفسية غير محددة لما ستجىء به الأيام من أحداث تنضج هذه الشخصية وترتفع بها إلى مستوى الرمز. إلا أننى أضيف ذلك الحدث الهام فى طفولة نجيب محفوظ الواقعية ـــ والتى لم يومىء إليها فى سيرة كمال ـــ إلى ذلك المناخ السياسى والفكرى الذى لا يمكن تسميته إلا بالفوضى المخيفة ، ثم أضيف هذين العاملين إلى عامل آخر هو التكوين الطبق لنجيب محفوظ بصورة خاصة ، والبناء الطبقى للمجتمع المصرى بشكل عام . لأفسر بعدئذ أخطر مراحل حياة كمال عبد الجواد التى عبرت عن الجانب العقلى من أزمة نجيب محفوظ ، بل ومأساة جيله كلها . كان الإطار العام للأزمة كما سبق أن قلت هو التخلف الحضارى الشديد والتقاليد غير الديمقراطية فى أسلوب الحكم ، فكان الاختناق الذى بلغ مداه فى عهود الاستبداد المعاصرة لذلك الجيل ، حافزاً لأن يكون الشك موقفاً سلبياً من الحيـــاة يؤدى تلقائيا إلى الإحساس العميق بلا جدواها وعبثية الوجود ولا معقولية الكون والعالم . وهذا هو الفرق الكيفى الحاسم بين موقف كمال عبد الجواد فى ثلاثية نجيب محفوظ ، وموقف ما تيوفى ثلاثية سارتر : فهذا الأخير يقف من الحياة كشىء تتساوى إزاءه الحقيقة واللاحقيقة ، وخلفه تراث حضارى ضخم عموده الفقرى تقديس حرية الفرد على المستوى الفكرى ومجموعة هائلة من التقاليد الديموقراطية على المستوى السياسى ومجموعة مماثلة من القيم الحضارية المتقدمة على المستوى الاجتماعى فما أن تتخلل هذا التراث نغمة نشاز كالنازية والفاشية حتى يكون رد الفعل العنيف لدى إبن هذا التراث هو تذويب الذات والحرية فى مزيج واحد يرفض كافة القيم القادمة من الخارج، ومن ثم يتحول الكون إلى عالم بلا قيم ، ووجودا بلا معنى أو حياة بلا جدوى .

وهنا — فى حالة ماتيو — تصبح الغربة موقفا فلسفيا من الحضارة يمكن اكتشافه فى مختلف جزئيات حياته اليومية مع جاك ودانيال وبوريس وإيفيش ومارسيل ، فلا تعارض بين الموقف العقلى والموقف السلوكى . على النقيض من كمال عبد الجواد الذى يرفض القيم القديمة ليستبدلها بقيم جديدة . ثم تصطدم القيم الجديدة بواقع مرير « تخلف مرعب ولا حرية » فتهتز المرئيات أمام عينيه ويلفه الضباب من كل جانب فلا يجد مناصا من التوقف عن المسير فى حالة «عجز» عن التغيير المطلوب . ولما كان هذا التغيير هو الوسيلة الوحيدة أمام كمال للحصول على حريته فى تحقيق ذاته ووجوده كان الانتماء قدراً لا مفر منه أمام الجيل بأكمله . غير أن معوقات التغيير تغلب إرادة التغيير فيتأزم الوجدان حائراً ، وينصاع للموقف السلبى الفاتر ، ويحدث الانقسام فى الشخصية — بين المنطق العقلى والسلوك العملى — ويصبح الشك فى جميع الحلول هو السمة الأساسية لجيل الأزمة ، ويظل الشك مقصوراً على دائرة المجردات الفكرية الكبرى دون الجزئيات الصغيرة فى واقع الحياة حيث ينتمى السلوك العملى إلى نتائج التكوين الاجتماعى القائم ، بينما ينعزل العقل أو الوعى فى منطقة باردة من الرؤى والأمانى . ومن ثم يتسبب الانشطار المأساوى فى شخصية المنتمى المأزوم ، فيمتلىء برغبة جارفة فى اللا انتماء ، ويبدأ ميله العاطفى إلى فلسفات التشاؤم ومشاعر العبث واللا جدوى واللا معقول . ومعنى ذلك أن منشأ هذه الأحاسيس عند ماتيو — اللا منتمى الغربى — هو المصدر الأصيل لتلك الحالة النفسية التى انتابت أجيال أوروبا من المثقفين كرد فعل لانسياق الفرد تحت وطأة النازى والفاشست . أما مصدر هذه الأحاسيس عند كمال عبد الجواد فهو مجرد صدى للمناخ الحضارى المتخلف وانعدام الديموقراطية . وقد كان هذان العاملان بالذات هما الدافع الأساسى لانتماء المثقف العربى فى جيل نجيب محفوظ وإن لم يكن انتماء خالصا من الأزمات والمآسى .

فالبناء الطبقى للمجتمع المصرى منذ بداية الحرب العالمية الأولى كان يمارس تحولا برزت فيه البرجوازية التجارية الناشئة كحقيقة اجتماعية جديدة لها قيمها الخاصة وتقاليدها التى تختلف فى الكثير عن تقاليد الفئات الأخرى . ولم يكن الإقطاع المصرى كمثيله فى أوروبا من حيث علاقة السلطة المركزية بممثليها فى الأقاليم ، وإنما كانت الظروف الجغرافية لوادى النيل عاملا خطيراً فى مركزة

السلطة ووحدتها وقوتها . ومن ثم كانت مجموعة القيم والتقاليد الإقطاعية فى مصر مختلفة عنها فى أوروبا ، كما أن نشأة البرجوازية عنـــدنا كانت تختلف بنفس المقدار عن مثيلتها فى أوروبا . بالإضافة إلى ما يستوجبه وجود رأس المـال الأجنبى من حياة فئات اجتماعية أخرى تعيش على فتات الموائد الاستعمارية كعملائه المباشرين وكلاء الشركات الأجنبية ، أو كحلفائه الطبيعيين من أرباب الإقطاع الزراعى فى مصر الذين شاركوا الشركات الأجنبية فى إستغلال الموارد القومية للحصول على امتيازات خيالية .

وقد كان صغار التجار فى مثل هذا المجتمع على قدر يسير من الحرية الاقتصادية وعلى قدر ضعيف من حماية أنفسهم . ولـكنهم فى الأغلب كانوا يقفون إلى جانب حركات التحرر الاقتصادى والسياسى إن لزم الأمر . وعلى ذلك سيطرت على حياتهم القيم الإقطاعية التى خلقت بالفعل تناقضات بشعة بين علاقاتهم الاجتماعية الجديدة ، وما يحرصون عليه من تقاليد .

وفى هذا الجو نشأ كمال عبد الجواد فى أسرة أحد هؤلاء التجار ، وقد صوره نجيب محفوظ تصويراً بعيداً عن النمطية البشرية ، ولـكنه بلا ريب كان نموذجا بمعنى آخر نرى له شبيها عند بلزاك حين يضفى من سمات العصر على شخصياته ما يجعلها تبدو كما لو كانت بعيدة عن الواقع ، بينما هى أكثر تجسيداً له من غيرها . ونجيب محفوظ هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية الناشئة حينئذ . وهى أكثر الشرائح الاجتماعية ذبذبة وتمزقا لوضعها الاجتماعى القلق ، ووضعها الاقتصادى الأكثر قلقاً . والشك هو الربيب الشرعى للقلق .

إن الجزء الثانى من الثلاثية « قصر الشوق » هو اللوحة البانورامية الهائلة التى تستعرض منابت الشك فى حياة كمال عبـــد الجواد . نحن نستقبل هذه المرحلة الشديدة الأهمية بعد مضى خمس سنوات على نهاية « بين القصرين » حيث تتجاوز طفولة كمال إلى مراهقته وشبابه . ويلاحظ أن هناك خمس سنوات تفصل بين ميلاد كمال وميلاد نجيب محفوظ ، وسوف يرافقنا هذا البعد الزمنى على طول الرواية كمسافة موضوعية تتيح للفنان إمكانيات أوسع للرؤية . فبينما تبدأ « قصر الشوق » بحصول كمال على البكالوريا عام ١٩٢٤ ، نجد أن نجيب حصل على هذه الشهادة

عام ١٩٣٠ . ولقد كانت الفترة السابقة على البكالوريا والتالية لها هى نقطة التحول الأولى فى تاريخ كل من الشخصية الفنية — كمال — والشخصية الواقعية للكاتب .

الصفحات الأولى من « قصر الشوق » تواجهنا بالملامح الجديدة لشخصية كمال : فتى رومانسى حالم يتهدج بحب الوطن والفتاة الجميلة والثقافة الأوربية فى وقت واحد . الحب يقع من أول نظرة ، وهو شىء سماوى لا علاقة له بالزواج الأرضى ، أما الإنجليز فيقول عنهم « والله لأبغضهم ولو وحدى » وأما الثقافة فقد أصبح يعيش بكل قلبه فى عالم « المثال » كما ينعكس على صفحات الكتب ... ولكنه لم يستطع أن يحدد هدفه بسهولة ، فما الذى يريد ؟ . أن فى نفسه أشواقا تحتاج إلى عناية وتأمل حتى تتضح أهدافها ، ولعله غير متأكد من أنه سيظفر بها فى مدرسة المعلمين . وإن رجح عنده أن تكون هذه المدرسة أقصر سبيل إليها . أشواق تهزها مطالعات شتى لا تكاد تجمعها صفة واحدة : مقالات أدبيـــة ، واجتماعية ودين ، وملحمة عنتر ، وألف ليلة ، والحماسة ، والمنفلوطى،ومبادىء الفلسفة. إلى أنها ربما لم تكن مقطوعة الصلة بالأحلام التى كاشفه بها ياسين قديما، بل والأساطير التى سكبتها فى روحه أمه من قبل ذلك . ... كان يحلوله أن يطلق على هذا العالم الغامض اسم « الفكر » فيؤمن بأن حياة الفكر أسمى غاية للإنسان تتعالى بطبعها النورانى على المادة والجاه والألقاب وسائر ألوان العظمـــة الزائفة . . . هى كذلك . . وضحت معالمها أم لم تتضح ، فازبها فى مدرسة المعلمين أم لم تكن هذه المدرسة إلا وسيلة إليها . لا يملك عقله أن يتحول عن هذة الغاية أبدا ، ولكن من الحق كذلك أن يقر بأن ثمة صلة قوية تربطها بقلبه أو بالحرى بحبه ! كيف كان ذلك ؟ ليس بين « معبودته » وبين القانون أو الاقتصاد من سبب ، ولكن ثمة أسباب وإن دقت وخفيت بينها وبين الدين والروح والخلق والفلسفة وما شا كل ذلك من المعارف التى يستهويه النهل من منابعها ، على نحو يشبه ما بينها وبين الغناء والموسيقى من أسرار يتشوف إليها فى هزة الطرب وأريحية الغناء . فإذا سأله أبوه : ماهى ثقافة الفكر ؟ أجابه : إنها أكبر من أن يحاط بها ، إنها تبحث فيما تبحث عن أصل الحياة ومآلها. ثم يزيده إيضاحا صريحا : أريد أن أواصل دراستى الأدبية التى بدأتها بعد الكفاءة ، أن أدرس التاريخ واللغات والأخلاق والشعر . وهو يمقت الوظيفة مهما كان نوعها

ويحلم بعالم الحقيقة كما يحلم بأنه سيؤلف فى ذلك كتبا باضخما مليئا بهوامش الشرح والتفسير .

تتبلور فى كمال سمات البرجوازى الصغير الذى يتخذ من (التسامى) سلماً يعلو به على طبقته . فالفكر والحب الرومانسى هما الجناحان اللذان يحلق بهما عاليا فوق المجتمع بطبقاته ومشكلاته ، هما الجناحان اللذان يصلان به إلى مستوى « الحب ، المطلق ، والفكر ، المطلق . . على أن هذا التكوين الرومانسى يصطدم بتناقضات عميقة داخله . . تبدو عند كمال فى حساسيته المريضة التى تضطره إلى إحصاء النقائص به ونقصيها بلا رحمة ، كما تبدو فى علاقته بأبيه الذى لاح لعينيه شيئاً هائلا يتربع على عرشه فوق النقد . هاتان الندبتان واضحتان على جبين كمال فى بداية شبابه الرومانسى كتعبير صادق عن أزمة البرجوازى الصغير بين القيم القديمة والعلاقات الاجتماعية الجديدة . ولقد كان كمال يعجب كثيرا بالمواهب العقلية عند صديقه فؤاد الحمزاوى ، ولكنه كثيراً أيضاً ما أحس بالاستعلاء الطبقى عليه . وهو يرافق أسرة شداد واسماعيل عبد اللطيف فى النزهات والمناقشات ، ولكنه يظل متمسكا بالتقاليد التى تحرم عليه أكل لحم الخنزير أو شرب البيره . وكانت هذه كلها بدايات التمزق الأكبر فى حياته . كانت بدايات فحسب ، لأن رومانسية التكوين الإنسانى بما تشتمل عليه من مطلقات ضبابية لابد لها أن تصطدم مع الظروف الأخرى المرافقة للشخصية . فبالرغم من أنها كانت تحمل جنين المأساة الكامنة فى أحشاء الجيل الجديد من أبناء البرجوازية الصغيرة المثقفين ، إلا أنها — لرومانسيتها — بدت وكأنها تتضمن تلقائيا حلولا نهائية الأزمة . فالثقافة الشاملة هى الحل النموذجى لمشكلة التخصص بواسطة مدرسة المعلمين ، وتأليف الكتب هو الحل النموذجى لمشكلة الوظائف الحكومية ، والحب الدائم دون الزواج هو الحل النموذجى لمشكلة الطبقات والحب القاصر على طرف واحد . . . وهكذا ، فإن التصور الرومانسى لهذه المشكلات جميعها كان يجسد فى واقع الأمر ، جوهر الأزمات القادمة المكونة لجيل المأساة . ومن أعماق الطفولة ، يستمد كمال تساؤله الثانى ، الذى هو امتداد طبيعى لتساؤله الأول : كيف يحدث هذا لماماً ، وقد كانت فى زيارة الحسين ؟ عاد التساؤل مرة أخرى حين قيل له فى المدرسة أن ضريح الحسين رمز ولاشىء غير ذلك ، فراح من هول الطعنة التى نفذت إلى صميم قلبه يغالب البكاء على خيال

نضب وحلم تبدد « لم يعد الحسين بجارهم ، بل لم يكن بجارهم يوما من الأيام ، أين ذهبت القبلات التى طبعت على باب الضريح فى صـــدق وحرارة ؟ أين يذهب الاعـــتزاز بالقرب والإدلال بالجوار ؟ لاشىء من هذا كله ، لم يبق إلا رمز فى الجامع ووحشة وخيبة فى القلب ، وبكى ليلتذاك حتى بلل وسادته ، تلك كانت الصدمة ، غير أن التكون الرومانسى لا يسلم قلاعه بسهولة ، فاستبدل التاريخ بالتاريخ . ترك ضريح الحسين، ليبحث عن أضرحة التاريخ القديم كله . وظل يهفوالى الماضى متطلعا إلى المستقبل دون أن يحمل للحاضر إلا لحظات النشوة الروحية العميقة التى يستشعرها فؤاده وهو مع الحبيبة « المعبودة » أو هو يلتقط فكرة « عبقرية » سابحة فى غياهب المجهول . أما فى المسائل السياسية والقومية ، فكان له شأن أخر ، إذكان الوفد عقيدة تلقاها عن فهمى ، واقترنت فى قلبه باستشهاده وتضحيته ، وبالمنظار الرومانسى تضخم سعد والوفد فى عينيه وحجبا عنه وماعداهما . الا أنه كان يناضل معارضيه السياسيين بعناد عظيم حتى وصف مازعمه حسين شداد من حياد وعدم اهتمام بالسياسة بأنه « ماهو إلا اعتذار عن ضعف وطنيته » واعتبر السياسة هى الحياة كلها . وتلك هى أزمة المنتمى من أبناء البرجوازية الصغيرة ، الذى لا ينحاز إلى جانبها الرجعى كلية بالانضمام إلى الاتجاهات اليمينية ، ولا ينحاز إلى جانبها الثورى كلية بالانضمام إلى الاتجاه اليسارى . . . وإنما هو يظل تجسيدا أمينا لجموع هذه الشريحة الاجتماعية فى ذبذباتها وتناقضاتها ، كما يظل فى مستوى القلق السياسى العنيف الذى لا يحله مطلقاً الانتماء إلى حزب الوفد لأن هذا الحل يشتمل فى جوهره على التصور الرومانسى للأزمة فهو « حزب الشعب » كما يقولون ، وانتهى الأمر . ومن البديهيات التاريخية أن الوفد كان تعبيراً تقدميا عن إحدى مراحل الثورة القومية ، ولكنه لم يكن قط تعبيراً عن آمال البرجوازية الصغيرة وحدها ، ومن ثم لم تكن فى حوزته الحلول الاجتماعية الجذرية لآلام هذه الشريحة الطبقية . إلا أن تمثيله السياسى لأغلب فئات الشعب أثناء الثورة ، جعله يبدو كما لو كان فارس الأحلام لأبناء البرجوازية الصغيرة المتأزمين بين الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار بشكل حاسم ، ولم يرتفعوا عن المستوى الفكرى للطبقة ككل . والحق أن هذه الفئة المتأزمة هى أكثر الأجنحة أصالة فى التعبير عن مأساة البرجوازية الصغيرة ، فالمنتمى إلى اليسار يعتنق قضية الطبقة

العاملة أساساً لأن رؤيته لموكب التاريخ جعلته يحدس أنها الطبقة الثورية إلى النهاية، أى أنها طبقة المستقبل . ومن هنا « يتبنى » هذه القضية ، وينتمى إليها عن طريق الفكر . والمنتمى إلى اليمين تمتص وعيه الفكرى والسياسى مجموعة الأساطير الرجعية التى تروج لها الطبقات العليا حتى يقع فريسة مطامعها البعيدة فى السيطرة على الحكم . فهى تستغل جهله وعاطفته الدينية وتكوينه النفسى والاجتماعى والاقتصادى القلق لتوقع به فى أغلال منظماتها الفاشية . أما ذلك المنتمى المأزوم بين المنطق التاريخى للتطور — الذى تسرب إليه عبر الثقافة العلمية الوافدة من أوروبا فى أوائل هذا القرن — والسلوك الرومانسى الأمثل فى مجال العمل السياسى ، فإن له قصة أخرى توضح العلاقة الوثيقة بين شخصيتنا الفنية — كمال — وخالقها الفنان نجيب محفوظ .

يصف دافيد طومسون فى كتابه حول تاريخ العالم (منذ ١٩١٤ إلى ١٩٥٠) السنوات السابقة على الحرب العالمية الثانية فى أوروبا [١]، بأن الفلسفة والعلوم كانت شديدة العناية بدراسة ظواهر العصر الجديد ، فمذهب داروين لا يزال موضوعا للجدل العنيف، واعتناق مبادئه علامة على الاستنارة التقدمية . وبجهود فرويد وتاردو ودوركايم ، اكتشف علم النفس والاجتماع أساسا علميا جديداً ، وسبلا حديثة للتقدم . كان برجسون يحاول إيجاد تفسير فلسفى لدوافع الحياة والنشاط البشرى الأكثر خفاء بينما كشف المشتغلون بعلم الاقتصاد عن ظاهرة بطالة الجماعات وشقائها . كان معظم الباحثين يجدون فى دراسة شكلات الإنسان فى المجتمع واعين بما طرأ على مجتمعهم المتغير ، وكان التقدم الأعظم شأنا يأخذ مجراه فى علوم الطبية والأحياء والطبيعة والثقافة الفنية والمهنية . والمعركة الكبرى فى الفلسفة دائرة بين فريقين ، أولهما يقول بأن تطبيق الطرق العلمية على دراسة الإنسان والمجتمع بحماس وإخلاص مماثلين لما جرى فى ميدان العلوم سوف يؤتى من النتائج الطيبة ما يكافىء النتائج التى وصلت إليها الدراسات العلمية . والفريق الآخر يتشكك فى هذا الرأى وينكره . وورث الناس من القرن التاسع عشر اتجاه أوجست كومت الذى يدعو الفيلسوف إلى أن يتخذ معايير رجل العلم ميزانا للحقيقة ، فالنظرية أو المبدأ يكون صحيحاً بقدر ما يطوعه للبشر من إدراك العالم المادى وأحداثه

---

(١) ترجمة حسين كامل أبو الليف — الألف كتاب — النهضة المصرية — ١٩٥٦ .

قبل وقوعها والسيطرة على هذه الأحداث بدرجة ما . كذلك كان هناك اتجاه وليم جيمز الذى يقول إننا لا نستطع أن ننبذ أى فرض نظرى إذا انبثقت منه نتائج مفيدة للحياة . وكانت هـــذه النظرة سليلة المذهب النفعى من بعض الوجوه . وظهرت كرد فعل لهـــذه النظرة اتجاهات نيتشه واللاعقليين والحدسيين وغيرهم ، ممن كانت لهم أصول متصلة بالحركة الرومانتيكية فى بواكير القرن التاسع عشر ، ومع هذا فقد نزعت هذه الأفكار إلى أن تكون ارستقراطية ومعادية للديموقراطية .

هذه هى صورة « الفكر » فى الثقافة الأوروبية مع بداية الحرب العالمية الأولى . ولقد كان رسل النهضة فى الفكر العربى الحديث ورواد التجديد هم أولئك الذين نقلوا واستوعبوا ولخصوا وطبقوا الكثير من ألوان الفكر الغربى . كان سلامة موسى والعقاد وطه حسين والمازنى وشكرى وهيكل ، وغيرهم من آباء نهضتنا الفكرية والأدبية والفنية يمثلون جيل الطليعة الذى تتلمذ عليه جيل نجيب محفوظ كله . ولقد توفرت لأبناء ذلك الجيل الرائد العقلية الموسوعية التى تستقبل فى ارتياح معظم ألوان المعرفة ، بل ان هذه الموسوعية هى إحدى سماتها الثورية لأنها أعطت القدرة لأولئك الرواد العظام فى اكتشاف الصور الجديدة للمناهج الشاملة فى التفكير . ذلك أنه لم يكن فى المستطاع إيجاد منهج ما فى الأدب مثلا ، إلا إذا تمثل صاحب هذا المنهج بقية أدوات المعرفة من علوم وفنون وفلسفات . ولهذا لم يكن جيل الرواد متخصصا بالمعنى الأكاديمى الدقيق . كان جيلا استيعابيا ذو مستوى شمولى قادر على التكوين المنهجى . ويقل الإبداع الفنى والخلق الفكرى فى أمثال أولئك الرواد سواء من حيث الكم أو من حيث النوع . لأن متطلبات المرحلة التاريخية التى عاشوها ما كانت تتيح لملكاتهم الإبداعية الخالقة الفرصة الواسعة لتحقيق إمكانيات وجودها . وإنما هم كانوا فى الأغلب صدى عميقاً لاحتياجات مرحلتهم الحضارية ، فأكبوا فى أمانة وصدق على ثمرات الفكر الأوروبى ، ومال بعضهم إلى الأدب أكثر من العلم ، والبعض الآخر إلى العلم أكثر من الفلسفة ، كما مال فريق منهم إلى نتاج الأدب الرومانسى أكثر من غيره ، ومال فريق آخر إلى نتائج المدرسة العقلية أكثر من غيرها . . ولكنهم جميعاً ارتبطوا فيما بينهم برباط عميق هو الرغبة الجادة فى تغيير المناخ الفكرى العربى السائد فى مصر . تغيير القيم الإقطاعية المسيطرة على العلاقات الاجتماعية والدراسات

الأدبية والفكرية على السواء . ومن هنا كانت الفكرة الأدبية الرومانسية فى جيلهم تعبيراً تقدمياً عن الثورة ، كما كانت الفكرة الفابية عن الاشتراكية تعبيراً تقدمياً مماثلا .. وهكذا اشتركوا جميعاً فى صياغة « روح جديدة » ، و « عقلية جديدة» للشعب المصرى ، تقوم أساساً على التطلع وإرادة الكشف، وعدم القناعة بما هو قائم وسائد . لذا لم يكن غريباً أن تشيع على أقلامهم لأول مرة كلمات جديدة تماما على اللغة العربية ، وغريبة عليها مثل : الديمقراطية ، الاشتراكية ، البرلمان ، الشخصية ، التطور ، إلى بقية هذه القائمة التى تؤكد أن حركة التجديد هذه فى خطوطها العامة كانت تساير التغيير السياسى والاجتماعى فى خطوطه العامة أيضاً . ولا شك أن هناك رواداً كثيرين لا يقلون أهمية فى تاريخنا كمحمد عبده فى المجال الدينى ولطفى السيد فى المجال السياسى وشبلى شميل وفرح انطون فى المجالين الفكرى والأدبى ، ولكن هؤلاء كانوا أقرب إلى المحاولات الفردية منهم إلى «الحركة الفكرية » . لقد كانوا بذور النهضة ، ولم يكونوا النهضة نفسها . . فنحن نرى لهم امتدادات أكثر ازدهاراً فى جيل الطليعة . نقرأ أفكارهم وأعمالهم فى كتابات العقاد وسلامة موسى وغيرهما . . ولكنها أفكار متناثرة لا تشكل منهجاً فى الفكر أو فى الحياة . وهذه — فى الواقع — هى القيمة الأساسية لجيل الطليعة الفكرى فى حياة الجيل الثانى الذى ينتمى إليه نجيب محفوظ .

فنحن نعرف أن اليقظة السياسية دبت فى أوصال جيل نجيب محفوظ ، وهو بعد فى طفولته حوالى عام ١٩٢٦ حيث لم يكن تجاوز الرابعة عشر من عمره ومع ذلك كان مشتركا فى حزب الوفد منذ عام ١٩٢٥ وشاهد سقوط النحاس من الحكم واعتلاء محمد محمود مرشح الانجليز له، وتأجيله العمل بدستور ١٩٢٣ ثلاث سنوات. وحوالى عام ١٩٢٩ تعرف نجيب على المجددين المصريين ، وهو يسمى هذه المرحلة من حياته بـ « مرحلة التحرر من طريقة التفكير السلفية » .

وهنا يتضح الدور العظيم الذى قام به جيل الرواد فى حياة جيل نجيب محفوظ فبالرغم من الخلافات البارزة بين طه حسين والعقاد وسلامه موسى فإن جيل نجيب محفوظ يجمع بين الأقطاب الثلاثة فى محبة عميقة لأن معظمهم تلقوا أولى صدمات الذهن والنفس فى عقولهم ووجدانهم ، على أيدى أولئك الرواد . ويفسر نجيب هذا الوضع بقوله « الواقع أن مايربط بين هؤلاء الثلاثة أقوى مما

يفرق بينهم فقد جمعت بينهم ثورة تحررية تركزت عند طه حسين — فى ذلك الوقت الذى أشير إليه فى التفكير الأدبى ، وعند العقاد فى التفكير السياسى والأدبى وعند سلامه موسى فى التفكير العلمى والإجتماعى[1]. كان المنهج الحر فى التفكير هو المكسب الأساسى لجيل نجيب محفوظ من الجيل السابق عليه .

وفى الجزء الأخير من الثلاثية يسجل نجيب محفوظ ذلك اللقاء الفريد بينه وبين سلامة موسى من خلال شخصيتى أحمد شوكت وعدلى كريم (وسوف نعرف فيما بعد أن شخصية أحمد شوكت ليست إلا امتدادا رمزيا لشخصية كمال عبد الجواد كما كان يرجو ويأمل) :

« أخيرا اهتدى أحمد ابراهيم شوكت إلى مبنى مجلة (الإنسان الجديد) بغمرة . كان المبنى يقع فى مكان وسط بين محطتى الترام وكان مكونا من دورين وبدروم ، فأدرك لأول وهلة أن الدور الأعلى مسكن كما استدل من الغسيل المعلق فى شرفته ، أما الدور الأول فقد ثبتت لافته باسم المجلة على بابه ، وأما البدروم فقد خصص للمطبعة التى رأى آلاتها خلال قضبان النوافذ . وصعد درجات أربعة إلى الدور الأول ، ثم سأل أول من التقى به — وكان عاملا يحمل بروفات — عن الأستاذ عدلى كريم صاحب المجلة ، فأشار إلى باب مغلق فى نهاية صالة خالية من الأثاث حيث تراءت لافته رئيس التحرير ، فمضى إليه وهو يلتفت فيما حواليه عله يجد حاجبا ولكنه ألفى نفسه منفرداً بالباب فتردد لحظة ثم طرق برقة حتى جاءه صوت من الداخل يقول (ادخل) ففتح الباب ودخل ، فالتقت عيناه فى نهاية الحجرة بعينين واسعتين تحدقان به متسائلتين من تحت حاجبين كثيفين أشيبين فرد الباب وراءه وقال بصوت المعتذر :

— لا مؤاخذه ، دقيقة واحدة

— فقال الرجل بصوت ورقيق :

— تفضل

وتقدم أحمد من مكتب كدست فوقه الكتب والأدوات والأوراق ، ثم سلم على الأستاذ الذى قام لاستقباله ، ثم جلس بعد أن جلس الرجل وأذن له فى الجلوس .

---

(١) حوار ٣ .

شعر بالارتياح والزهو وهو يرنو إلى الأستاذ الكبير الذى تلقى عنه النور والعرفان فى الأعوام الثلاثة الماضية ، سواء عن مؤلفاته أو مجلته ، فراح يملأ عينيه عن الوجه الشاحب الذى وخط الشيب شعره وعلاه الكبر فلم يبق له من إمارات الفتوة إلا عينان عميقتان تشعان بريقا نافذا . هذا أستاذه أو أبوه الروحى كما يدعوه ، وإنه الآن فى حجرة الوحى التى لا جدران لها ولكن رفوف من المكتب تمتد عاليا حتى السقف . وقال الأستاذ بلهجة المتسائل :

ـــ أهلا وسهلا ؟

فقال أحمد بلباقة :

ـــ جئت لأسدد الاشتراك .

ولما اطمأن إلى الأثر الطيب الذى أحدثه قوله استدرك قائلا :

ـــ وأسأل عن مصير مقالة أرسلتها إلى المجلة منذ أسبوعين .

فارتسمت على جبين الأستاذ تقطيبة التذكر ثم قال :

ـــ إنى أذكرك ، أنت أول مشترك فى مجلتى ، نعم وجئتنى بثلاثة مشتركين..هه ؟ إنى أذكر اسم شوكت ، وأظننى أرسلت لك خطاب شكر باسم المجلة ؟

فقال أحمد فى ارتياح ممتنا لهذا التذكر الجميل :

ـــ جاءنى كتاب من حضرتك اعتبرتنى فيه (صديق المجلة الأول) :

ـــ هذا حق، إن مجلة الإنسان الجديد مجلة مبدأ ، ولا بد لها من أصدقاء مؤمنين كى تشق طريقها فى زحمة مجلات الصور والاحتكار ، فأنت صديق المجلة ، أهلا وسهلا ، ولكنك لم تشرفنا بالزيارة من قبل ؟

ـــ كلا ، أنى لم أخذ البكالوريا إلا فى هذا الشهر .

فضحك الأستاذ عدلى كريم قائلا :

ـــ أنت فاهم أن المجلة لا يزورها إلا الحاصل على البكالوريا ؟

فابتسم أحمد فى ارتباك وقال :

ـــ كلا طبعا ، أعنى أنى كنت صغيراً .

فقال الأستاذ جادا :

ـــ لا يليق بقارىء الإنسان الجديد أن يحسب العمر بالسنين ، فى بلادنا

شيوخ قد تجاوزوا الستين ولكنهم ما زالوا شبانا بعقولهم ، وفيها شبان فى ربيع العمل ولكنهم معمرون - منذ أكثر من ألف عام أو أكثر - بعقولهم وهذا هو داء الشرق . . (ثم بلهجة أرق) وهل أرسلت إلينا مقالات من قبل ؟

- ثلاث مقالات كان مصيرها الإهمال ، ثم مقالة أخيرة كنت أطمع فى نشرها :

- عن ماذا ؟ لا تؤاخذنى فإنى أتلقى عشرات المقالات يوميا ؟
- عن رأى لوبون فى التعليم وتعليق عليه .

- على أى حال ستبحث عنها فى السكرتارية - الحجرة المجاورة لحجرتى وتعلم بمصيرها . . .

وهم أحمد بالقيام ولكن الأستاذ عدلى أشار إليه بالاستمرار فى الجلوس وهو يقول :

- المجلة اليوم فى شبه أجازة ، أرجو أن تمكث معى قليلا لنتحدث
فتمتم أحمد بارتياح عميق :

- بكل سرور يافندم

- قلت أنك أخذت البكالوريا هذا العام كم سنك ؟

- ستة عشر عاما .

- سن مبكرة ، حسن ، هل المجلة منتشرة فى المدارس الثانوية ؟
- كلا للأسف . . . .

- أعلم هذا ، أكثرية قرائنا فى الجامعة ، القراءة فى مصر ملهاة رخيصة و لن تتطور حتى نؤمن بأن القراءة ضرورة حيوية ...

ثم بعد قليل من الصمت :

- وما حال التلاميذ ؟

فنظر إليه أحمد متسائلا كأنما يستزيده تفسيرا لقوله فقال الرجل :

ــ انى أسال عن الناحية السياسية باعتبارها أوضح من غيرها . . . .

ــ الأغلبية الساحقة من التلاميذ وفديون

ــ ولكن ثمة كلام عن حركات جديدة ؟

ــ مصر الفتاة ؟ .. لا وزن لها، فرقة تعد على الأصابع، والأحزاب الأخرى لا أنصار لها إلا أقارب زعمائها ، وهنالك قلة لا تهتم بشئون الأحزاب كافة ، وآخرون ــ وأنا منهم ــ نفضل الوفد على غيره ولكننا نطمع فيما هو أكمل ..

فقال الرجل بارتياح :

ــ هذا ما أسأل عنه ، الوفد حزب الشعب ، وهو خطوة تطورية خطيرة وطبيعيه فى آن ... كان الحزب الوطنى حزبا تركيا دينيا رجعياً أما الوفد فهو مبلور القومية المصرية ومطهرها من الشوائب والخبائث إلى أنه مدرسة الوطنيـــة والديمقراطية، ولكن المسألة أن الوطن لا يقنع وما ينبغى له أن يقنع بهذه المدرسة، نريد مرحلة جديدة من التطور نريد مدرسة إجتماعية ، لأن الاستقلال ليس بالغاية الأخيرة ، ولكنه الوسيلة لنيل حقوق الشعب الدستورية والاقتصادية والانسانية.

فهتف أحمد بحماس :

ــ ما أجمل هذا الكلام ؟

ــ ولكن ينبغى أن يكون الوفد نقطة البدء ، أما مصر الفتاة ، فحركة فاشستية رجعية مجرمة ، ليست دون الرجعية الدينية خطراً ، وهى ليست إلا صدى للعسكرية الألمانية والايطالية التى تعبد القوة وتقوم على الاستبداد وتزرى القيم الانسانية والكرامة البشرية ، إن الرجعية داء مستوطنة فى الشرق كالكوليرا والتيفويد فينبغى استئصاله ..

فعاد أحمد يقول متحمساً :

ــ إن جماعة الإنسان الجديد . تؤمن بهذا كل الإيمان ..

فهز الرجل رأسه الكبير فى أسف وهو يقول :

ــ ولذلك فالمجلة هدف الرجعيين من كافة النحل ، إنهم يرموننى بإفساد الشباب ؟

ــ كما اتهموا سقراط من قبل ..

فابتسم الأستاذ عدلى كريم فى ارتياح وقال :

— وما وجهتك ؟ أعنى أى كلية تقصد ؟

— الآداب ..

— فاعتدل الأستاذ فى جلسته وقال :

— الأدب وسيلة من وسائل التحرير الكبرى ، ولكنه قد يكون وسيلة للرجعية فاعرف سبيلك ، فمن الأزهر ودار العلوم خرجت آداب مرضية عملت أجيالا على تجميد العقل وقتل الروح ، ومهما يكن من أمر — ولا تدهش أن يصارحك بهذا الرأى رجل معدود فى الأدباء — فالعلم أساس الحياة الحديثة ، ينبغى أن ندرس العلوم وأن نتشبع بالعقلية العلمية . الجاهل بالعلم ليس من سكان القرن العشرين ولو كان عبقريا ، وعلى الأدباء أن ينالوا حظهم منه . لم يعد العلم وقفا على العلماء ، أجل لهؤلاء التضلع والتعمق والبحث والكشف ، ولكن على كل مثقف أن يضىء نفسه بنوره وأن يعتنق مبادئه ومناهجه ويتحلى بأسلوبه ، ينبغى أن يحل العلم محل الكهانة والدين فى العالم القديم ..

فقال أحمد مؤمنا على قول أستاذه :

— ولذلك كانت رسالة (الانسان الجديد) هى تطوير المجتمع على أساس علمى ..

فقال عدلى كريم باهتمام :

— أجل ، على كل منا أن يقوم بواجبه ، ولو وجد نفسه وحيداً فى الميدان ..

فهز أحمد رأسه موافقا فعاد الآخر يقول :

— إدرس الآداب كما تشاء ، وأعنى بعقلك أكثر مما تعنى بالمحفوظات ، ولا تنس العلم الحديث ، ولا يجب أن تخلو مكتبتك — إلى جانب شكسبير وشوبنهور — من كونت وداروين وفرويد وماركس وانجلز ، لتكن لك حماسة أهل الدين ولكن ينبغى أن نذكر أن لكل عصر أنبياءه ، وأن أنبياء هذا العصر هم العلماء »

من اليسير بالطبع أن نطابق بين عدلى كريم وسلامه موسى كشخصية واحدة عبرت فى الرواية عن ذلك اللقاء التاريخى بين جيل نجيب محفوظ ، وأكثر التيارات

الفكرية تقدماً فى جيل الطليعة . ذلك أننا نستطيع أن نعثر على آراء عدلى كريم مبعثرة فى كتابات سلامه موسى، وكان الفنان بارعاً فى تركيزها خلال هذا الحوار الهام . فالانسان الجديد هى المجلة الجديدة التى أصدرها سلامة منذ عام ١٩٢٩ من منزله بحارة جاد بالفجالة .

وإذا سلمنا بأن عدلى كريم هو سلامه موسى من المقارنة الموضوعية التى تطابق بين آراء الشخصية فى الرواية وآرائها فى الواقع ، ثم أضفنا إلى عامل المطابقة اعتراف كل من الطرفين بصدق هذه المطابقة « إعترف سلامه موسى بذلك اللقاء فى إحدى يومياته فور حصول نجيب محفوظ على جائزة الدولة فى الأدب ، واعترف به نجيب محفوظ مرتين : الأولى فى تحقيق أجرى معه تحت عنوان «عصير حياتى» بمجلة الإذاعة والأخرى فى تحقيق كبير أجراه معه فؤاد دوارة بمجلة الكاتب » .

إذا سلمنا بهذه المطابقة بعد ذلك ، فسوف نضيف مرة أخرى تاريخ ذلك اللقاء الذى تم عند حصول نجيب محفوظ على البكالوريا عام ١٩٢٠ ، وبالتالى فإن شخصية أحمد شوكت فى اللقاء الفنى لم تكن سوى شخصية نجيب محفوظ الذى استبدل أحمد بكمال عبد الجواد فى تصوير ذلك اللقاء لأهداف نستكمل بحثها الآن.

ولكن إذا تصفحنا السطور التالية للقاء وعرفنا أن أحمد كان يرسل المقالات إلى الانسان الجديد ، وأن له مقالا سينشر فى عدد قريب ، ثم عدنا إلى كمال عبد الجواد فى قصر الشوق لنعرف أن مقالا ظهر له فى إحدى المجلات يتحدث عن نظرية داروين وأشياء أخرى استوقفت أباه وأصدقاءه . . لو فعلنا ذلك تمكنا من الظفر بنقطة التحول التاريخية فى حياة كل من كمال عبد الجواد ونجيب محفوظ على السواء .

لقد رافق هذا التحول الخطير مجموعة من الظروف الهامة . فلقد أحب كمال عبد الجواد شقيقة صديقه حسين شداد بكل إخلاصه الرومانسى . وكانت الفتاة تجسيداً لكافة القيم التى تحملها طبقتها الاجتماعية . وكان مظهرها الخارجى متلائما مع المزاج الرومانسى لكمال ، فهى فتاة باريسية على درجة عالية من الرقة والأناقة لا تشبه فى شىء بنات بين القصرين وقصر الشوق . كان فى شك من أنها تأكل الطعام كسائر البشر ، ولم يمن النفس يوما بالزواج منها لأن الشهوة عنده

غريزة حقيرة ، ومعبودته أحد ملائكة السماء هبطت على الأرض تنازلا . » ولعلها لا تخلو كذلك من تعال لا يمكن أن يبرره فارق السن وحده إذ لم تكن تكبره إلا بعامين على أكثر تقدير » . والحق أن هذه العبارة . وحدها تربط بين غرام كمال البكر وغرام نجيب البكر ربطاً عميقاً . فلقد أحب نجيب فى مستهل حياته وهو ما يزل فتى رومانسيا فتاة تكبره فى السن ، وتقطن فى الجناح الارستقراطى من العباسية ، أما هو فكان يقيم فى الجناح الشعبى ، وانتهت قصة غرامه الأولى بالطبع نهاية رومانسية حزينة لا لأن الفتاة ثرية كما صورها فى الرواية ، وإنما لكونه لم يكن قد شب عن الطوق بعد بحيث يسمح له بالزواج . وفى هذه النقطة أود أن أقول بأن غرامنا البكر يترك فى وجداننا عادة ذكريات لا سبيل إلى نسيانها. ولعل هذا السبب هو الذى يبرر لنا تعدد صور الحب الأول فى أقاصيص نجيب محفوظ الأولى ، ورؤيته الرومانسية للمآسى العاطفية فى بعض رواياته المبكرة .

غير أن الجدير بالملاحظة هنا ، هو استبداله عايدة شداد التى تنوب عن طبقة كاملة بالفتاة التى لم تكن تمثل له حينذاك إلا استحالة الزواج المبكر بغض النظر عن الظروف الاقتصادية وظروف السن والفارق الطبقى . ولكن نجيب محفوظ الفنان الذى لا يؤرخ للماضى ، وإنما يجسد « قضية فكرية » جعل من علاقة الحب بديلا موضوعياً لمجموعة القيم التى يثور عليها فيما بعد . فقد كانت عايدة من أسرة تمت بصلة قرابة إلى البكوات والباشوات وأولى الأمر ، وكان مركزها الاجتماعى وتربيتها الفرنسية يعطيانها الحق فى لقاء أصدقاء أخيها حسين . وينتمى هؤلاء الأصدقاء بطبيعة الحال إلى نفس الطبقة الاجتماعية التى تنتمى هى إليها . وقد أحب فيها كمال مظاهر المرأة الحرة التى يفتقدها فى بيئته التى يخيم عليها أحد الآباء الآلهة الذين يرددون « الأنا » بين كل شهيق وزفير . كانت تقرأ الكتب وتناقش الأصدقاء وترتدى الثياب الأوروبية العصرية . ومن أعماق التناقض الحادث داخله بين القيم السائدة على وجدانه ، وعلاقاته الاجتماعية الجديدة مع أولئك الأصدقاء وغيرهم ممن يلتقى بهم هنا وهناك ، أحس نحوها بعاطفة بعيدة عن برودة العقل ، قريبة من قداسة القيم الموروثة . فإذا كان الأب هو « الأنا الوحيدة » فى البيت ، فإن عايدة هى « المعبودة الوحيدة » خارجه . فالاستبداد الأبوى فى الأسرة ، والطغيان

العاطفي في الحب ، هما نتاج المطلقات الرومانسية في حياة المراهق الممزقة بين القيم الاقطاعية والعلاقات البرجوازية بحيث تصبح هذه المطلقات هي الحماية الشكلية من هذا التمزق ، هي الضماد المؤقت للجرح .. فبواسطتها يتجاوز كمال مشكلات المرأة والمجتمع ، بالحب السماوي والفكر المجرد والانتماء إلى حزب الوفد والزعيم المقدس سعد . التفاني في الحب والوطنية كلاهما ، يبلغ به ذروة التواؤم الشكلي بين التناقضات الأصيلة في تكوينه الرومانسي .

ومنذ البداية يهدينا نجيب محفوظ مفتاح التعمق في فهم تلك العلاقة بين كمال وعايدة . فعندها كان يصارع أبناء الأحزاب المعادية للشعب ،وعندها كان يتطلع إلى حياة أسمى من الحياة التي يعيشها ، وعندما تضخمت حساسيته الشديدة إزاء مواطن النقص في تكوينه العضوى ، فما أن أشارت إلى أنفه العظيم إشارة سريعة حتى بات ليلته يتحسس هذا الأنف بيديه وخياله ومرآته وكل خلجة في أعصابه. وعندها ، أحس بأن ألوهيتها ترادف ألوهية الأب ، بل هما اختلطا في « أنا » واحدة تتحكم فيمجموع القيم التي يسير علىهديها في هذاالعالم . وفينفس الوقت كانت تطالعه خطرات الشك بين الحين والآخر في كتب الفلسفة والاجتماع التي يقرأها. وكانت هناك الصدمات الباكرة التي طعنت خياله الغض عن الحسين . ولكن الصدمة الهائلة التي أعلنت بداية التحول التاريخي في حياته كانت تختزنها قصة الحب المذهل التي قالت له نهايتها أنه ضحية اعتداء منكر تآمر به عليه القدر وقانون الوراثة ونظام الطبقات وعايدة وحسن سليم وقوة خفية غامضة لم يشأ أن يسميها. وعلى التو تصور جثته تقذف بها الأمواج إلى الشاطيء وقد امتص البحر الرهيب جمالها ونبلها . ولنعترف بعد هذا كله بأن الملل يطوق الكائنات وأن السعادة ربما كانت وراء الموت ، وبأن قاطرة الحياة تسير وأن محطة الموت في الطريق على أى حال » . . اعترف لها بحبه . ولكن معذرة ، فقد سبقه حسن سليم إلى الفوز الطبيعي بهـــا فهو ابن أحد القضاة من طبقتها ، وهي ما كانت تنظر إليه إلا لتغرى حسن بسرعة الزواج منها . . . هذا شيء طبيعي للغاية ، أن تتزوج عايدة من حسن . ولكن كيف يصبح هذا الشيء طبيعياً بالنسبة له ؟ هنا يحدث الخلل النفسي والتفكك الروحي ، وتمسي شخصيته نهباً لصراع حاد لا يهدأ .

جعل الفنان من الصراع الطبقي عاملا حاسماً في النهاية المأساوية لقصة الحب

ولكنها تحمل فى الواقع دلالة أكثر أهمية من الناحيتين الفنية والفكرية .

ذلك أن عايدة كانت تمثل له مجموعة من القيم التى أتاحت لعينيه مدى معيناً من الرؤية ، فجاءت نهاية القصة تحطم هذه المجموعة من القيم الرومانسية فى جوهرها، وتوسع مجال رؤيته وتزيده عمقاً . ومن الزاوية الفنية كانت قصة عايدة مقدمة ضرورية للوجه الآخر من هذا التحول التاريخى فى حياته . ومن عجب أنه وجد فى الحياة السياسية صورة مبكرة لحياته ، فكان يطالع أنباءها فى الصحف وكأنما يطالع مواقف مما مر به فى بين القصرين أو العباسية . هذا سعد زغلول — مثله هو — شبه سجين وهدف للطعنات الباغية والحملات الظالمة والخيانة الأصدقاء وغدرهم وكلاهما — هو ، وسعد — يكابدان أحزاناً من اتصالهما بأناس علوا بأرستقراطيتهم وسفلوا بفعالهم ، تقمص شخص الزعيم فى كدره كما تقمص حال الوطن فى قهره ، وكان يلاقى الموقف السياسى وموقفه الشخصى بعاطفة واحدة وانفعال واحد . فكأنما كان يعنى نفسه وهو يقول عن سعد زغلول: أتليق هذه المعاملة الظالمة بهذا الرجل المخلص ؟ وكأنما كان يعنى حسن سليم وهو يقول عن زيور : خان الأمانة واستحل القبيح فى سبيل الاستيلاء على الحكومة . وكأنما كان يعنى عايدة وهو يقول عن مصر : هل تخلت عن رجلها الأمين وهو يذود عن حقوقها ؟ كان هذا التزاوج الحميم بين حبه لعايدة وحبه للشعب تأكيداً ملحاً من جانب الفنان بأن الانتماء فى حياة ذلك الجيل هو قدر المرحلة الحضارية المتخلفة والتقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم، حيث أن الانتماء هو الكفاح من أجل الحصول على القدر الأدنى من الحرية . ومن ناحية أخرى كان ثمة تزاوج مماثل بين مأساة الحب والرغبة الحادة فى اللا انتماء « لم أعد من سكان هذا الكوكب ، غريب أنا وينبغى أن أحيا حياة الغرباء » . تردنا هذه النقطة إلى بداية حديثنا عن ذلك المقال الذى قرأه أبوه وأصدقاؤه فجن أبوه وتفكه أصدقاؤه . كان المقال شرحاً وافياً لنظرية داروين فى تطور الأحياء . وكانت تعلن فى جرأة عجيبة أن صاحبها لا يقيم وزناً كبيراً لما يقال عن أسطورة آدم وحواء . وبالرغم من أنه سبق أن نشر فى إحدى المجلات بعض التأملات الفلسفية والأنات العاطفية، إلا أن خطورة هذا المقال تنبع من المعركة الجهنمية التى شبت فى صدره ، وكاد عقله يحترق فى أتونها « بالأمس ناضل نفسه وعقيدته وربه نضالا عنيفاً أعيا روحه وجسده

واليوم عليه أن يناضل أباه ، غير أنه كان فى الجولة الأولى معذباً محموماً ، أما فى هذه الجولة فهو خائف مرتعب ، إن الله قد يؤجل عقابه ، أما أبوه فشيمته التعجيل بالعقاب ، و « لم يكن دون أبيه انزعاجا ولم يغمض له جفن ليلتها حتى الصباح ، وتقلب فى الفراش متسائلا عن آدم والخالق والقرآن ، وقال لنفسه مرة وعشراً : القرآن إما أن يكون حقاً كله أو لا يكون قرآناً . إنك تحمل على لأنك لم تدر بعذابى ، لو لم أكن قد اعتدت العذاب وألفته لأدركنى الموت بتلك الليلة » . كان قلبه مفعماً بالآلام « ألم الحب الخائب وألم الشك وألم العقيدة المتحضرة » ، « إن الموقف الرهيب بين الدين والعلم أحرقك ، ولكن كيف يسع عاقل أن يتنكر للعلم ؟ » ... مأساة الحب إذن هى المقدمة التمهيدية لمأساة القيم المنهارة ، وكلاهما يرافق المرحلة السياسية البشعة فى تاريخنا الحديث منذ بدأت إرهاصات أزمة الرأسمالية الكبرى على النطاق العالمى ، وبدأت أظافر الاستعمار والرجعية المحلية تغتال حريات الشعب الديموقراطية . تلك الأحداث التى يصفها كمال بأنها « كللت زماننا بالسواد » ... واستجاب كمال تلقائياً للخمر والمغامرة « لا دين ولا عايدة ولا أمل ، فليكن الموت » . كلا ، هناك شىء آخر قبل الموت ، هناك ذلك الوجه الآخر للتحول ، كان الوجه الأول هو عايدة ، المعادل الوجدانى لفكرة الصراع الطبقى ، وكان الوجه الآخر هو أحمد عبد الجواد الأب الاله المعادل الوجدانى لفكرة القيم . فقد ظلت ألوهية الأب على عرشها متربعة فى ارتياح إلى أن اكتشف ياسين — أحد أخوة كمال — جانباً خافياً من حياة أبيه . اكتشفه صدفة فى بيت زبيدة العالمة وهو يضرب بالدف ويهرج مع نخبة من الأصدقاء كأى رجل خلق للمجون والملذات لا لشىء آخر . وبينما يخاطب ياسين أباه من الداخل « واليوم عيد ميلادك فى قلبى » نلمح القسمات النهائيـة فى تحول كمال التاريخى وهو يستقبل الخبر الغريب قائلا : هل ثمة حقيق وغير حقيق؟؟ ما علاقة الواقع بما فى رؤوسنا؟ ما قيمة التاريخ ؟ ما العلاقة بين عايدة المعبودة وعايدة الحبلى؟ أنا نفسى ما أنا ؟ . . إلى أن يقول « ومع ذلك فالمصادفة وحدها هى التى عرفتك بحقيقة الرجل ، والمصادفة هى التى لعبت فى حياتك أخطر الأدوار . لو لم أصادف ياسين فى الدرب لما انقشعت عن عينى غشاوة الجهل ، لو لم يجذبنى ياسين على جهله إلى القراءة لكنت اليوم فى مدرسة الطب كما تمنى أبى ، لو التحقت بالسعيدية ما عرفت عايدة ، ولو لم أعرف

عايدة لكنت إنساناً غير الإنسان ولكان الكون غير الكون ، ثم يحلو للبعض أن يعيب على داروين اعتماده على المصادفة فى تفسير مذهبه .

ويضىء لنا نقطة التحول فى حياة كمال عبد الجواد المرادفة لحياة نجيب محفوظ ذلك المقال المنشور بالمجلة الجديدة فى أكتوبر عام ١٩٣٠ بقلم نجيب محفوظ تحت عنوان « احتضار معتقدات وتولد معتقدات » حيث يقول إن « الإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التى تملأ جوانب نفسه يتشوق دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبذل فى سبيلها من نفسه ما كان يبذله سلفه القديم فى سبيل الله أو قيصر . إلى أن قال بوضوح : « ولو أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا — أو لأحببنا أن نقول — بأنه مذهب الاشتراكية » ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ فى ذلك الوقت على وجه التحديد كان قد اتخذ موقفاً محددا من مسائل عدة على رأسها جميعا تقف مسألة القيم . فهو يرفض أولا مجموعة من القيم ويستضيف ثانياً — وفى نفس اللحظة — مجموعة أخرى جديدة من القيم . أى أن الرفض هنا جزء لا ينفصل عن الانتماء . ولا ريب أن اشتراكية نجيب حينذاك ليست هى الاشتراكية العلمية الحقة لأن هذه يجنح إليها المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة ، أما اشتراكية كمال فهى مستقاة من فابية سلامة موسى أكثر من اعتمادها على كارل ماركس . غير أنها تفصح عن اتجاه نحو العلم ومفاهيم العدل الاجتماعى التى كانت تغمر عقول المثقفين المصريين فى ثلاثينيات هذا القرن على ضوء اتجاهات أوجست كومت ودوركايم . بالإضافة إلى ذلك التيار الفكرى القادم مع أبحاث فرويد فى علم النفس وبرجسون فى الفلسفة وكارى فى العلم .. هذه الأبحاث التى فتحت نوافذ عقولنا على معانى جديدة عن الحتمية والاحتمال واللاوعى وغيرها مما جعل أضواء المعرفة تركز أشعتها على دور « العقل » من ناحية ، و « تقييم الأشياء » من ناحية أخرى . هذا الموقف من القيم نكتشف آثاره عند كمال عبد الجواد فى محاولته صياغة نظرية علمية « يمكن الاعتماد عليها فى إنشاء فلسفة عامة للوجود . ذلك أنه أصبح « يفكر » فى ميلاده بعقل جديد ، عقل قد عب من منهل الفلسفة المادية حتى ألم فى شهرين بما تخض عنه تفكير الإنسانية فى قرن من الزمان » ، وأيضاً « فالجهاد فى سبيل ربط مصر المتأخرة

بركب الإنسانية عمل نبيل وإنسانى كذلك » .هذا الموقف الجديدمن القيم يستلزم تغييراً جذرياً فى نظرة كمال إلى النقاط الأساسية فى حياته : الزواج ، الأب ، المسألة الوطنية ، الدين ، الفكر ، وما إليها من الأمور التى تعتبر محركا مباشراً لتحوله الجديد .

أما الزواج فقد سبق له أن رفضه رفضاً رومانسياً لفصله العلاقة بين الزواج والحب وتساميه بالحب إلى درجة ملائكية لا تهوى به إلى حضيض الزواج . وكانت عايدة هى الحب والحب هو عايدة ، وكلاهما يرادف السماء والألوهية والعبادة . لذلك كانت الشهوة الجنسية لديه غريزة حقيرة ، أما الآن فهو يرى أن «عايدة ذهبت فيجب أن أخلق عايدة أخرى بكل ما ترمز إليه من معان» وبعد أن كان يرفض لقاء تحت القبو مع نرجس وقر وفؤاد الحمزاوى ، أمست الخمر وبيوت الدعارة هى ملجأه الوحيد ، وأما الأب «فليتك لم تضن علينا بصداقتك ، ولكن لست وحدك الذى تغيرت فكرته ، الله نفسه لم يعد الله الذى عبدته قديماً» ثم يهتف من أعماقه ليسقط الأب المستبد . و «الإيمان بالله هو الذى جعل من الموت قضاء وحكمه يبعثان على الحيرة ، وهو ليس فى الحقيقة إلا نوعاً من العبث» . والأسرة «يجب إلغاؤها» وأن تزول الأبوة والأمومة بل «هبنى وطناً بلا تاريخ وحياة بلا ماضى» ، والحرية «مهما يكن من أمر فسأمقت ما حييت الأسر وأعشق الحرية المطلقة» ، «أريد عالما يعيش فيه الإنسان حراً بلا خوف ولا إكراه» ، وأما الدين فإن «أقدم الآثار المتخلفة على وجه الأرض أو فى باطنها معابد وحتى اليوم لا يخلو منها مكان فتى يشب الإنسان عن طوقه ويعتمد على نفسه» وذكر كيف انجلى قبر الحسين عن أول مأساة فى حياته ، ثم كيف تتابعت المآسى بعد ذلك غير مبقية على حب أو عقيدة أو صداقة ، وكيف أنه رغم ذلك كله لا يزال واقفاً على قدمه ، يرنو إلى الحقيقة رنو العابد ، غير آبه لطعنات الألم ، مؤثراً القلق الحى على الطمأنينة الخاملة ، ويقظة السهاد على راحة النوم والطريق إلى نسيان كل شىء إذا كان ثمة سبيل إلى النسيان فهو تحليل الحب إلى عناصره الأولية ، والانشغال بهموم كبرى ، والشراب والجنس والفلسفة جميعا .

ومع هذا سيبقى ذلك الأنف العظيم فى الوجه الضيق «كجندى انجليزى فى

حلقة ذكر ، يشير بصورة دائمة إلى مركب النقص الخطير فى حياة كمال . فهو العلامة الوحيدة التى تذكر بما أسماه استبداد أبيه قبل أن يولد ، وكذلك استبداد معبودته به بعد أن ولد . وإذا كانت ثورته على الأب الإله من جهة ، وعايدة المعبودة من جهة أخرى، قد تحولت به وجهة أخرى لا تخضع للقيم السطحية التى تقاس بها مظاهر الحياة ، فان ذلك الأنف الضخم يظل بعد ذلك كله رمزاً كبيراً إلى إحساس كمال بالنقص إزاء الكثير من مظاهر هذه الحياة . وهذا هو منهج نجيب محفوظ فى التفكير الفنى حين يجسد إحدى المشكلات الفكرية أو الأزمات العقلية فى إطار عاطفى يهز المشاعر ، ثم يتسرب من القالب الوجدانى فى هدوء إلى الهدف الفكرى مباشرة .

والحق أن هذه الصورة للانقلاب الخطير الذى حدث فى حياة كمال عبد الجواد كشخصية فنية ، وفى حياة نجيب محفوظ الواقعية (من ناحية الأزمة فى جوهرها لا فى إطارها الخارجى الذى تضمن قصة الحب والأب والحسين) لا يمكن تصنيفها بإحدى خانات الفكر التقليدية . فهى لا تشكل خطاً ماركسياً حاسماً ولا تميل إلى أحد خطوط الفكر اليمينى على الإطلاق، ذلك أن الثقافة المستوردة التى أسهمت بصورة جدية فى الانقلاب ، يمكن تمثلها ، أما معاناتها فلا تتم إلا من خلال المشاركة فى إبداعها . والتمثل العقلى واللامعاناة يخلقان التناقض بين الاقتناع المجرد عن السلوك الواقعى ، فالانقسام فى شخصيتنا بين منطقها العقلى وسلوكها العملى . وأضيف أن الانتماء فى الشرق العربى يتم بغية الحصول على الحد الأدنى من الحرية، بينما اللاانتماء فى الغرب يتم بهدف حماية ما تحقق للامنتمى من حرية ، واللاانتماء فى ذاته مبالغة فى تصور حرية الفرد تصل بهذا الفرد إلى الشلل التام . أما فى الشرق العربى فالمبالغة لا تحدث من جانب المثقفين فى الأغلب ، وإنما يظهر أثرها فى تضخم انتصارات أعداء الحرية والديموقراطية الذين يغتالونها بلا هوادة . وإذا كان العامل ينتمى إلى قضيته الواضحة بلا عقد فان المثقف البرجوازى يرتبط بهذه القضية عن طريق الفكر ، أى أنه ينتمى إلى قضية ما بالتبنى لا عن أصالة طبقية . من هنا لا يستشعر العامل أزمة داخلية عميقة إذا غابت الديموقراطية . أما المثقف الذى يرتبط أساساً بالفكر ، فإنه يتأزم أشد التأزم . ومع ذلك فإن المثقف البرجوازى المنتمى إلى

اليسار بصورة إيجابية كاملة ، تحل له عملية الانتماء الايجابى نفسها الكثير من جوانب الأزمة .

ويختلف الوضع اختلافاً كبيراً عند المثقف البرجوازى الذى لايرتفع انتماؤه إلى المستوى الثورى ولايهبط إلى مستوى اليمين الرجعى، ولكنه يظل « تعبيراً جامداً » عن شريحته الاجتماعية فى صورتها المتكاملة ، أى فى ذبذبتها وتمزقها بلا توقف عن الغليان . لايقال إذن عما يحسه من قلق وشك وبلبلة أنها رواسب برجوازية ، لأنه فى واقع الأمر لم يتخل لحظة واحدة عن تكوينه البرجوازى بكل مايشتمل عليه من حيرة وتمزق ، ولكنه لايتخلى أيضاً لحظة واحدة عن الوقوف إلى جانب التقدم الاجتماعى ، وإن ظل وقوفاً سلبياً فى كثير من الأحيان يعبر عنه الانتماء إلى حزب الوفد فى معظم مراحل تطوره مهما شاب هذا الحزب من انحرافات عن مصالح الشعب فى بعض هذه المراحل . كما يعبر عنه اتخاذ الكتابات الفكرية وسيلة وحيدة للتغيير دون الانخراط الفعلى فى العمل السياسى . . ولعل الانحياز المطلق إلى حزب الوفد هو انحياز تاريخى لا أكثر ، بمعنى أنه انحياز إلى تلك المبادىء الأولى العزيزة التى نادى بها الوفد أثناء الثورة كالاستقلال والديموقراطية . ولعل الديموقراطية بالذات هى المطلب الأساسى عند المثقف البرجوازى المتجه مع رياح الفكر إلى أهداف تعادى التخلف الحضارى المرير . ينبغى أن نضيف إلى معالم الأزمة طبيعة المقومات الخاصة بالمنتمى اليسارى فى بلادنا إبان تلك الفترة فقد ظلت الحركة اليسارية نهبا للتفكك النظرى والتنظيمى أمداً طويلا ، فى الوقت الذى نشطت فيه كل من مصر الفتاة والإخوان المسلمين نشاطاً رهيباً . فكان من المستحيل أن تتضح الرؤية أمام المنتمى المأزوم بل كان من الطبيعى أن يفرز أحماض القلق والشك والتردد من أعماق تكوينه الممزق ، المحاط بتلك الظروف البشعة .

يقول الدكتور عبد المنعم المليجى فى كتابه حول « تطور الشعور الدينى عند الطفل والمراهق » : « إن الفرد لا يتخلى عن عقائده بمجرد أن تغزو الأفكار الحرة ذهنه ، لأن دوافع فى أعماق نفسه تعرقل تحرره الدينى ، ورغبات فيها تشبعها تلك العقائد ، وليس من اليسير التضحية بها إرضاء لمطالب عقلية على سطح

الحياة النفسية ، ولأن المسألة ليست استبدال شيء بآخر، إنما هي تحول كلي للنفس برمتها من اتجاه إلى اتجاه مغاير » . . إلى أن يقول « نستطيع أن نقرر إذن أن الانقلاب الديني ليس حادثاً بسيطاً طارئاً كاهتداء عقلي مفاجيء ، إنما هو تحول عام في الشخصية [1] » . ويقول بول هازار في كتابه حول « أزمة الضمير الأوربي » أن المقارنة بين الأخلاق والمبادىء والفلسفات والأديان تصل بنا إلى معنى النسبية والمعارضـــة والشك ، وأن التاريخ كله لم يكن إلا شكا مستمراً [2] .

والشك في حياة كمال عبد الجواد هو المحور الذي تدور حوله أحداث الجزء الأخير من الثلاثية . وهو الوليد الشرعي الأول لنقطة التحول التاريخية في حياة كمال . وهو ربيب الانشطار الحاد في شخصيته . وجاءت « السكرية » تجسيما موضوعياً لهذا الانقسام في الشخصية . لم يعد الانقسام قاصراً على تلك الهوة العميقة الفاصلة بين العقل والسلوك . أصبح ثمة انقسام في العقل ، وانقسام مماثل في السلوك يتوجها انقسام أكبر بين العقل والسلوك . وتبدأ أحداث السكرية عام ١٩٣٥ أي بعد مرور ثماني سنوات على أحداث قصر الشوق ، فنستقبل كمال عبد الجواد المفكر الذي ينشر مقالاته الفلسفية بمجلة « الفكر » بغير أجر . والمقال الذي تشير إليه بداية أحداث الرواية عن البراجماتيزم . ولن نتعب كثيراً حين نعرف أن مجلة الفكر هذه هي مجلة « المعرفة » التي كان يكتب فيها نجيب محفوظ آنذاك . ويكاد نجيب أن يسمي صاحبها باسمه الحقيق حين دعاه عبدالعزيز الأسيوطي، وهو في واقع الحياة عبد العزيز الإسلامبولي . هذه الحقيقة شديدة الأهمية في تتبع المقارنة بين الشخصية في الفن ، والشخصية في الواقع. فنجيب محفوظ كتب فعلا في عدد سبتمبر عام ١٩٣٤ من المجلة الجديدة مقالا تحت عنوان « البراجماتيزم أو الفلسفة العملية » . والتلاعب بالسنين أو أسماء المجلات ليس إلا من دواعي الفن التي لا تقوم برهاناً على منافاة الفن لحقيقة واقعية ، بل ربما أكدت بغير أن يقصد الفنان اتجاه هذه الحقيقة وواقعيتها. ثم نقرأ له بحثاً آخر تحت عنوان « الله »

---

(١) مطبوعات جماعة علم النفس — نشر دار المعارف .
(٢) الطبعة العربية عن دار الكاتب المصري - ١٩٤٧ .

فى نفس المجلة بعددى يناير ومارس عام ١٩٣٦ وبحثاً آخر عن « السيكلوجية واتجاهاتها وطرقها القديمة والحديثة » فى عدد مارس ١٩٣٥ . وينطبق على هذه المقالات وغيرها ما قاله كمال عبدالجواد من أنها فلسفات قديمةوحديثة تنقد أحياناً العقائد والأخلاق ولكنها فى النهاية ليست إلا استعراضاً محايداً فى معظمه لتيارات الفكر الغربى المعاصر له وقتئذ .

والاستعراض المحايد لتيارات الفكر هو المظهر الخارجى للشك الذى تسلل إلى حياة كمال كلها . والشك يغرس فى أعماقه بذور الإحساس بالعبث واللاجدوى . والواقع يفرض عليه الانتماء إلى الحياة بأن يضفى عليها معنى ما . لهذا كان الانقسام الأول فى شخصية كمال هو الانقسام العقلى . واستخدم الفنان فى تجسيد هذا الانقسام رمزاً شديد الإيحاء بأبعاد المعركة . وكان تقسيمه للرواية الكبيرة إلى ثلاثة أجزاء بمثابة المنهج التعبيرى الدال على هـــذا الرمز . فربما لا نستطيع أن نقارن بين أحمد عبد الجواد وبين أبناء جيله الواقعى ولكنه بلا ريب كان يحمل فى تكوينه معظم ملامح العصر خلال القيم بكل ما تحتويه من تناقضات . فهو يمثل سطوة القيم الإقطاعية المستبدة كما يمثل فى نفس الوقت تحلل هذه القيم من الداخل . وهذا ما ترى « بين القصرين » إلى تجسيده ، وما الإطار التاريخى الذى يضمها إلا التبرير الزمنى لوجود هذه القيم . أما فى قصر الشوق فهناك عايدة تمثل القيم البرجوازية بكل ما تشتمل عليه أيضاً من تناقضات . فهى عنوان الحرية والثقافة والرقى ، كما أنها عنوان السطحية وتبادل المنفعة . والوجه الآخر من صورة قصر الشوق هو كمال عبد الجواد الذى يمثل الشك فى قيم الأب الإله وقيم عايدة المعبودة على السواء . ويجىء أحمد شوكت فى « السكرية » كحل « عقلى » لجيل المأساة الحضارية ، بالانتماء إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة غير متأزمة . أى أن أحمد شوكت فى واقع الأمر ليس شخصية روائية بالمعنى الفنى الدقيق ، وإنما هو مجرد حيلة فنية لحلم اليقظة الذى يجسد الحل لأزمة كمال . نستدل ذلك من التصور الرومانسى للمناضل اليسارى فى بلادنا فهو ـــ أحمد شوكت أو سوسن ـــ نموذجى فى كل تصرفاته ، يستوحى سلوكه فى أدق جزئيات حياته اليومية من تعاليم ماركس وانجلز . وليست هذه هى الشخصية الحية بتناقضاتها مع نفسها ومع الواقع ومع الفكر .

أما إذا ألغينا تصورنا الرومانسى لشخصية أحمد ، فإننا حينئذ نتعرف على سماته الرامزة إلى الجانب الفنى من شخصية كمال ، الجانب الذى يفرض عليه صراعا لا يكل ، الجانب الذى يقسم شخصيته العقلية من الداخل إلى قسمين متنازعين بضراوة تجعله يقول « أنا الحائر إلى الأبد » . فأحمد شوكت فى الحقيقة هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الحلم والأمنية ، هو الامتداد المثال الذى يرجوه ، ولهذا لاندهش أن يسجل نجيب محفوظ لقاءه بسلامة موسى من خلال شخصية أحمد شوكت ، فليس هذا خلطاً على الإطلاق ، وإنما هو الإحساس العميق بالمرارة بأن كمال يمثله فى الواقع ، وأحمد يمثله فى الحلم ، فإذا اختلط الواقع بالحلم فليس لنا أن نتهم سوى هذا التمزق الملتاع فى الشخصية المنقسمة على نفسها التى تجسد أول بطولة تراجيدية فى الرواية المصرية . فبينما كان المفروض أن يولد البطل التراجيدى فى الأدب المصرى على خشبة المسرح حيث يتوفر له البناء الدرامى الأكثر تجسيداً لطبيعته من البناء الروائى .. ترى أن الاضطراب العظيم الذى رافق النهضة الأدبية فى بلادنا كمجموعة من التفاعلات بين واقعنا المحلى والحضارة الغربية ، لم يتح لكتاب المسرح عندنا فرصة الاهتداء إلى معنى البطولة التراجيدية أولا ، فالاهتداء إلى بطل العصر فى مرحلتهم الحضارية ثانياً ، حتى يمكنهم تقديم البطل التراجيدى المصرى الذى طال اختفاؤه منذ أيام الإله المعذب أوزوريس إلى العصر الحديث . ولهذا كان نجيب محفوظ موفقا إلى أبعد حد حين وضع كلتا يديه على سمات البطل المعذب فى جيله ، ثم استطاع أن يصوغ مأساته فى ثلاثيته الروائية .

ولو أننا نظرنا إلى الثلاثية على ضوء المفهوم الكلاسيكى فالرومانسى للبطولة التراجيدية ، لاستطعنا أن نلتقط أبعاد القضية الفكرية الكبيرة التى تختزنها هذه البطولة ولاستبعدنا نهائياً الفكرة القائلة بأن الفنان يؤرخ للمجتمع المصرى أو أنه قام بعملية مسح اجتماعى .

انقسام الشخصية هو محور بطولة كمال التراجيدية . والفنان لا يغير منهجه فى التفكير الفنى على طول الثلاثية . فبينما تمثل « بين القصرين » ألوهية الأب المتربع على عرش القيم السائدة وتحللها ، وتمثل « قصر الشوق » بداية التمزق الضخم بين هذه القيم والعلاقات الاجتماعية الجديدة ، فإن « السكرية » هى

الأكبر فى كل من العقلية والسلوك فى الشخصية الواحدة . أحمد شوكت ورياض قلدس يجسدان الجانب العقلى المرتبط باليسار الإيجابى المتكامل فكرياً (أحمد) ، والمرتبط بالأدب والفن تعبيرياً (قلدس) ... ذلك أن الصراع العقلى الذى نشب فى أعماق كمال ، كان صراعاً متعدد الأبعاد . فهو أولا صراع بين الانتماء « القدرى » الأصيل ، والشك الطارىء ، وهو ثانياً صراع بين اتخاذ الفلسفة أو الأدب غاية كبرى للحياة ، وتحقيقا ذاتياً للوجود .

أما الانقسام فى السلوك العملى ، فتجسده (بدور) أو عايدة الجديدة التى خلقها من نفس الوعاء الذى أنبت الأولى ، ولكن فى ظروف أخرى تناسب القيم الجديدة . أى أن السكرية لم تكن مرحلة تاريخية فى حياة أسرة بقدر ما كانت تجسيماً موضوعياً للشخصية المنقسمة على نفسها ، أو بطولة كمال التراجيدية . فليست الشخصيات الرئيسية فيها إلا وجوها متعددة لشخصية واحدة هى كمال عبد الجواد ، استخدمها الفنان كحيلة روائية يبرز بها أبعاد المأساة الكامنة فى أعماق هذه الشخصية ، والرامزة بدورها إلى مأساة جيل كامل . ولعل ذلك الإطار التاريخى هو الذى يضفى عليها سمات الشمول التى تجعل منها مأساة مجتمع وحضارة . أى أن الثلاثية ليست إثباتاً روائياً للحتمية التاريخية أو قوانين الوراثة حتى يقال إن الأجزاء الثلاثة فى تسلسلها المتطور فيما يشبه الجبر يؤكد هذه الحتمية وتلك القوانين ، لأن هذين العاملين يدخلان ضمن العناصر المكونة للعمل الفنى ككل ، ولكنهما لا يشكلان أوجه القضية الفكرية الأساسية . كذلك فإن الثلاثية ليست معرضاً لعديد من « الموضوعات » التى ترافق أجيال مختلفة . كأن يقال إن بين القصرين هى قصة الأب المستبد الماجن . وأن قصر الشوق هى قصة الحب الخائب ، وأن السكرية هى قصة الجيل المؤمن ... كلا إن هذا التصور الذى تغذيه بضع عناصر فنية فى أدب نجيب محفوظ ، كالتفاصيل والأحداث التاريخية والموضوعات المختلفة ، هذا التصور يجانب التوفيق إلى أبعد حد ما دامت هذه العناصر تخدعه فيأخذ موقفاً مسبقاً من العمل الفنى بتصنيفه فى خانة الاتجاه الواقعى أو الطبيعى أو ماشابهما . على أنه إذا كان من الممكن التماس العذر زمنا لأولئك الذين طابقوا بين نماذج الأدب الواقعى أو الطبيعى وبين الثلاثية على ضوء التشابه فى كثرة التفاصيل أو اتخاذ القطاع الاجتماعى أو الشريحة التاريخية خامة إنسانية للعمل الأدبى ، فإننا

لا نستطيع أن نبرر ثباتهم على هذا الرأى إلا بأنه تجاهل للفروق الجوهرية بين أدب القضايا الفكرية وأدب الاتجاهات أو التيارات أو المذاهب الفنية والفكرية الذى يستهدف البرهان العلمى أحياناً - كما هو الحال عند زولا - على صحة قانون ما. الثلاثية كما قلت منذ البداية تنتمى إلى النوع الأول ، إلى أدب القضايا الفكرية الذى لا يبرهن على شىء وإنما يبلور قضية أو أزمة ما ، لا تستهدف تحليلها بقدر ما ترمى إلى تجسيدها . وربما تتضمن عبر السياق على أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلمية ، ولكن هذه كلها تأتى كشىء ثانوى إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية .

لهذا كان كمال عبد الجواد هو القضية الكبيرة فى الثلاثية ، وإذا كانت بين القصرين قد صورت طفولته ، والسكرية صورت كهولته ، بينما ركزت قصر الشوق على أزمة (الشباب) .. . فإنى لا أرى الطفولة فى بين القصرين ، ولا الكهولة فى السكرية ، بقدر ما أرى هنا وهناك بناء من القيم ، كانت بين القصرين هى جناحه الرجعى الموغل فى الرجعية ، وكانت السكرية هى جناحه المتقدم على الدوام ... وعلينا فى هذا التصور أن نغمض الطرف عن شخصية متقدمة فى بين القصرين مثل « فهمى » أو شخصية رجعية فى السكرية مثل « عبدالمنعم » لأن أمثال هاتين الشخصيتين تأتيان لأسباب فنية وفكرية لا تلغى اتجاه السهم الذى يشير إليه البناء فى مجموعه . فنى بين القصرين نلتقى بياسين وفهمى معا ، لمجرد أن يستخدم الفنان اللون الأبيض إلى جانب اللون الأسود فى إبراز أحدهما : ياسين الذى اتخذ من « اللذة » قبلة لمه فى الحياة ، تختنى دونها كافة المغريات والمسئوليات ، وفهمى الذى اتخذ السياسة والوفد بالذات محراباً له فى الوجود ... ومن صميم هذه الشريحة الاجتماعية الشديدة التباين ، نبت كمال . أى أن بين القصرين فى مخيلتى هى تجسيم للفوضى والبلبلة التى أفرخت أزمة كمال فيما بعد ، خاصة إذا كان عاهل بين القصرين يجسد هذا التناقض الحاد فى شخصيته الواحدة : رجل بار نهارا ورجل الملذات ليلا . هذه الشخصية المزدوجة التى عبرت عن نفسها وراثياً فى شخصيتى ياسين وفهمى ، جاءت بكمال ليواجه هذا الازدواج بشجاعة البطل ذى الشخصية المنقسمة : وفرق كبير وهام بين ازدواج الشخصية وانقسامها . فالازدواج يعنى هوة ما بين الذات الأصلية الخافية عن العيون ، والواجهة المرئية أمام الناس.

ومن ثم يكون التضليل أوالخداع والكذب ، النجوم التابعة للشخصية المزدوجة التى لا تحقق وجودها ، ولا تؤكد ذاتها الأصيلة . أما الشخصية المنقسمة فإنها لا تحقق وجودها أيضاً ، لا لأن ثمة مسافة بين الذات والواجهة المعلقة من الخارج، بل لأن هذه الذات بعينها هى التى تعانى الانشطار بين الواقع والحلم ، فليست هناك واجهات معلقة فى الخارج . إن انقسام الشخصية لا يتيح الفرصة لأن تكون ثمة مسافة أخرى بين هذا الجوهر المنقسم ، وأية لافتات خارجية تحمل الخداع والتضليل والكذب . يكفى ما به من عذاب فى الداخل . هو إذن شخصية كاملة العراء أمام النفس ، والعراء وحده يعذبها ، لأن هذه النفس مشطورة ، منقسمة وهذا هو الدور الذى تؤديه بين القصرين فى الواقع الروائى ، إنها مجموعة من القيم الازدواجية ، ومن صلبها خرج كمال يحمل صليب الانقسام .

أما السكرية فلها شأن آخر ، بالرغم من أن الفنان يستخدم منهجاً واحداً فى التفكير الفنى : أحمد وعبد المنعم ، اليسارى واليمينى ، هما أبناء الأسرة الواحدة. أى أن الأرض الاجتماعية والتاريخية التى أنبتتهما واحدة . فلماذا توجد شخصية كعبد المنعم ؟ أو لماذا توجد شخصية كأحمد ؟ إننا نسلم تقريباً بأن ثمة علاقة بين شخصيتى أحمد وكمال قبل أن نصل إلى أنهما شخصية واحدة . تبدو هذه العلاقة فى أوضح صورها حين نقرأ عن كمال أنه يشعر بأحمد كأقرب الجميع إلى روحه وأنه كان معجبا بأحمد « غابطا له شجاعته وقوة إرادته وغيرهما من المزايا التى حرم هو منها وعلى رأسها الإيمان والعمل والزواج كأنما قد بعث فى الأسرة كفارة عن جموده وسلبيته » . . . . كذلك فحين يتم اعتقال أحمد وعبد المنعم لا يذكر سوى كلمات أحمد عن الثورة الأبدية ويذهب فى ترديدها حدا يتصور رياض قلدس إزاءه أن ثمة انقلاباً خطيراً يوشك أن يقع فى حياة كمال . ونحن لا ننسى ذلك اللقاء التاريخى بين أحمد وعدلى كريم الذى يرادف فى الحياة الواقعية ، اللقاء الهام بين جيل نجيب محفوظ وجيل سلامة موسى . فإذا كان كمال عبدالجواد هو الشخصية الفنية الرامزة إلى جيل نجيب محفوظ يمكن القول بأن لقاء عدلى كريم مع أحمد هو بعينه لقاء مع كمال .

أحمد شوكت إذن — ابن شقيقة كمال فى الرواية من ناحية المظهر ولكنه يقوم بتجسيد أحد طرفى النزاع أو الانقسام فى شخصيـــــة كمال العقلية ، هو

الطرف الجوهرى الأصيل ، وإن كان مايزال فى دور الحلم والأمنية ، هو الطرف المنتمى إلى اليسار بصورة إيجابية كاملة . أما عبد المنعم فهو الحيلة الفنية التى تعرف عادة بلعبة النقائض التى تزيد بعضها البعض وضوحاً ، إن وجوده لايسجل تيار الانتماء اليمينى فى مرحلة الفاشية الدينية فحسب ، بل هو يزيد وجود أحمد وضوحاً ، هو يؤكد الانتماء اليسارى فى مرحلة التنظيم العملى . هو بمثابة اللون الأسود الذى يؤدى إلى وضوح اللون الأبيض المجاور له .

إننا نقرأ قصة أحمد شوكت مع علوية صبرى ، فكأننا نستعيد قصة كمال عبد الجواد وعايدة شداد . الفتاتان كلتاهما تنتمى إلى إحدى الطبقات العليا من المجتمع ، وكلتاهما ترفض دعوة الحب التى يتقدم بها الطرف الآخر ، لا لشىء إلا لأن الفارق الاجتماعى بينهما يحتم ذلك . غير أن كمال عبد الجواد تطلب من نجيب محفوظ أن يخصص له الجزء الثانى من الثلاثية بأكمله حتى نقف على أبعاد المأساة . أما أحمد شوكت فيحسم الأمر فى صفحات قليلة ، ويتجه إلى طبقة اجتماعية أخرى ، إلى سوسن حماد ابنة عامل المطبعة . وهكذا يتم التشابه بين هذه النهاية وبين ما كادت تنتهى إليه قصة كمال مع بدور شقيقة عايدة التى عرفها فى سنوات الانحدار الاجتماعى لأسرتها . لولا أن كمال — الواقع ، سرعان ما يرفض فكرة الزواج منها ، لأن « الزواج نوع من الإيمان » بينما أحمد كمال — الحلم يسارع بالزواج من سوسن بالرغم من معارضة أهله . رفض كمال للزواج هو جزء من خطة رفضه للحياة « لم لم يتزوج رغم استجابة الظروف ورغبة الوالدين؟» أجل مضت فترة فى ظل الحب فكان الزواج ضرباً من العبث . وتبعتها فترة حل محل الحب فيها بديل هو الفكر فاستغرق الحياة بنهم ، وكانت فرحة الأفراح أن يعثر على كتاب جميل أو يظفر بنشر مقاله . وقال لنفسه أن المفكر لا يتزوج وما ينبغى له . كان ينظر إلى فوق ويظن أن الزواج سيحمله على النظر إلى تحت . وكان — ومازال — يلذ له موقف المشاهد المتأمل بقدر ما ينفر من الاندماج فى ميكانيكية الحياة وأنه ليضن بحريته كما يضن البخيل بماله . ثم أنه لم يبق عنده من المرأة إلا شهوة تقضى . وإلى هذا كله فالشباب لم يضع هباء مادام لا ينقضى أسبوع دون مسرات فكرية ولذات جسدية . ثم إنه حائر يداخله الشك فى كل شىء والزواج نوع من الإيمان . كان يؤمن فى أعماقه بأن الزواج قبة لا حيلة

وكان يساوره شعور غريب بأنه يوم يذعن للزواج فسيقضى عليه قضاء مبرماً ، هذه الكلمات التقريرية المباشرة تكاد تكون بالحرف هى الكلمات التى أملاها علىّ نجيب محفوظ ، وهو يشرح لى لماذا تأخر فى الزواج . قال لى بالحرف : كدت أتزوج وأنا بعد فى مرحلة المراهقة حين تعرفت على فتاة تكبرنى بعامين تقريباً . وما أن مر هذا الحادث بسلام حتى أيقنت أن لا زواج لى فى ظل الاشتغال بالفكر والفن ، كان تصورى للمشكلة آنذاك تصوراً رومانسياً محضاً، فالأدب هو كل شىء فى الحياة، والزواج أحد المعوقات الكبرى لهذا الشىء الأعظم. ثم كبرت وأخذت أنفر من الزواج لأسباب أخرى بعيدة تماماً عن الرومانسية تلك هى مسئولياته الاجتماعية الرهيبة التى تحول قطعاً بينى وبين الحياة التى أرجوها لنفسى . وأتوقف بنجيب محفوظ عند هذا الحد ، لنستمع إلى كمال فى السكرية ، يصف الزواج بأنه « طبيعى فوق أنه بطوله ، ولكنه فى الوقت نفسه بشع ، تصور أن تغرق حتى قمة رأسك فى هموم الحياة اليومية ، ألا تفكر إلا فى مشكلات الرزق ، أن يحسب وقتك بالقروش والملاليم » .

كمال هذا يرى بدور شقيقة عايدة التى كان يحملها فى قصرها وهى بعد صغيرة ، يراها بعد أن أصبح الحال غير الحال ، فقد خسرت الأسرة كافة أملاكها، وماتت عايدة ، وها هو ذا يملأه « إحساس بجدوى الحياة لم يشعر به من قبل » يحس بأنه يحب الفتاة ، وأنه يجب أن يتزوجها . . . ولكنه يظل جامدا فى خطواته لا يتقدم ملليمترا واحداً ، وتفلت الفتاة من بين يديه وهو ما يزال واقفاً يتأمل الحياة . أحمد شوكت يختزل موقف كمال مع الفارق . يحب الفتاة الارستقراطية فترفض حبه . ولكنه لا يعيش عمره فى جنازة الحب الضائع . يحب مرة أخرى، ويتزوج من حبيبته المناضلة . وكأن الفنان الذى لجأ إلى التقرير والمباشرة حيناً، يلجأ إلى التجسيم حيناً آخر ، فأحمد الذى يقوم بدور الوجه الآخر من شخصية كمال ، بدور الاتجاه الفكرى الواضح ، يقوم بنفس الدور على مستوى السلوك . كمال عبد الجواد منقسم الشخصية حقاً ، لا على الصعيد العقلى فحسب ، ولكن على النطاق العملى أيضاً . وإذا كان كمال حمل وحده صليب الانقسام إلى النهاية فإن الدماء نزفت من الجانب الأكثر تقدماً فى تكوينه ، من أحمد شوكت « الفدية » التى رسمت دماؤها الطريق إلى الحل . الطريق إلى الحرية الحقيقية مهما كان السجن

هو إحدى محطات الطريق . لهـذا كان كمال يحمل صليبه ويتبع أكثر جوانبه تقدماً وإشراقاً وأصالة ، كان يتبع ذلك الجوهر العميق فى شخصيته المنقسمة ، الجوهر الذى همس به أحمد قائلا « لشد مايبدو لى المبدأ أحيانا كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دمى وروحى ، كأننى المسئول الأول عن الإنسانية جمعاء » نفس هذا الصوت هو الذى وصف كمال بأنه لا يؤمن بشىء ورغم ذلك فهو وفدى ، يشك فى الحقيقة عامة ورغم ذلك فهو يتعامل مع الناس والواقع . هكذا أقبل ذات مرة على السرادق الضخم، « وألقى نظرة شاملة على الجموع الحاشدة، مسروراً بكثرتها الهائلة وتطلع ملياً إلى المنصة التى سيعلو عندها عما قليل صوت الشعب ثم اتخذ مجلسه . إن وجوده فى مثل هـذا الجمع الحاشد يطلق من أعماق ذاته الغارقة فى الوحدة شخصاً جديداً ينتفض حياة وحماساً . هنا ينحبس العقل فى قمقم إلى حين وتنطلق قوى النفس المكبوتة طامحة إلى حياة مفعمة بالعواطف والأحاسيس دافعة إلى الكفاح والأمل وعند ذاك تتجدد حياته وتنبعث غرائزه وتتبدد وحشته ويتصل ما بينه وبين الناس فيشارك فى حياتهم ويعتنق آمالهم وآلامهم . إنه بطبعه لا يطيق أن يتخذ من هذه الحياة حياة ثابتة له ولكن لابد منها بين حين وآخر حتى لا ينقطع ما بينه وبين الحيـاة اليومية ، حياة الناس فلتؤجل مشكلات المادة والروح والطبيعة وما وراء الطبيعة .وليمتلىء اهتماما بما يحب هؤلاء الناس وبما يكرهون ، بالدستور، بالأزمة الاقتصادية ،بالموقف السياسى، بالقضية الوطنية ، لذلك لم يكن عجيباً أن يهتف : الوفد عقيدة الأمة غداة ليل قضاه فى تأمل عبث الوجود وقبض الريح ، والعقل يحرم صاحبه نعمة الراحة،فهو يعشق الحقيقة ويهوى النزاهة ويتطلع إلى التسامح ويرتطم بالشك ويشقى فى نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات ، فلابد من ساعة يأوى إلى حضن الجماعة ليجدد دماءه ويستمد حرارة وشبابا ، فى المكتبة أصدقاء قليلون ممتازون مثل داروين وبرجسون ورسل ، فى هذا السرادق آلاف من الأصدقاء يبدون بلا عقول ، ولكن يتمثل فى مجتمعهم شرف الغرائز الواعية ، وليسوا فى النهاية دون الأول خلقا للحوادث وصنعا للتاريخ » .

ويدرك الفنان إدراكا عميقا أن « الحرية » هى مأساة ذلك الجيل الحائر المعذب ، هى مصدر القلق والشك والإحساس بالعبث من ناحية ، وهى مصدر

المشاركة فى قضايا الشعب بنصيب ما ،من ناحية أخرى ،كمال يعى أن قومه بحاجة إلى « الثورة » ليقاوموا موجات « الطغيان » التى تترصد سبيل نهضتهم « والحق أن الاستبداد هو مرضهم المتوطن » ، هو إذن محروم — مع شعبه — من الحرية ، وهو شديد القلق لموقف — هذا الشعب — من الحرية ، اليوم توفيق نسيم وأمس إسماعيل صدقى وأول أمس محمد محمود « تلك السلسلة المشئومة من الطغاة التى تمتد إلى ما قبل التاريخ . كل ابن كلب غرّته قوته يزعم لنا أنه الوصى المختار وأن الشعب قاصر ». يقوده هذا الحرمان من الحرية والقلق عليها إلى الشك فى قيمة أى شيء . أى أن المعنى الرئيسى للحرية عند المنتمى العربى المأزوم فى مصر هو المعنى الاجتماعى الذى قد يؤدى إلى أصداء غير اجتماعية ولكنها تكون حينئذ هى الفرع لا الأصل ، هى النتيجة لا السبب . لهذا يبدأ ارتياب كمال فى قيمة ما يكتب ، وربما ارتاب فى ارتيابه نفسه ، وسرعان ما اعترف فيما بينه وبين نفسه بأنه ضاق بكل شيء ذرعا ، وأن الدنيا تبدو أحيانا كلفظة قديمة اندثر معناها ، إن مكانة الفكر فى بلده تقوده إلى معرفة العنصر الآخر المكوّن لمأساة الحرية. فالبالاضافة إلى عنصر الطغيان التاريخى على مدى الأجيال ، هناك التخلف الرهيب الذى يسهم بفاعلية كبيرة فى تضخيم مشكلة الحرية . المجلات التى يكتب فيها بلا أجر ، تسكن أحقر الأماكن. الوظائف التى يشغلها المثقفون من أمثاله هى أبعد الوظائف تجاوبا مع ثقافته. الدعارة الجنسية وغير الجنسية هى الوسيلة الرابحة فى إلغاء قرار نقله من القاهرة إلى أسيوط ، لذلك يرى المومس شر صورة للاستعباد « كل شيء هنا غال إلا المرأة، إلا الانسان » ثم يستدرك : غير أن حياتنا لا تخلو من مومسات من نوع آخر ، ويشعر بمرارة الخدعة الكبرى فى الحياة ، فنكون كالممثل الذى يعى دوره الكاذب على المسرح ، ولكنه رغم ذلك يعبد فنه ،ومن هنا تأرجح بين «حقوق الانسان » و « البقاء للأصلح » إلى أن تساءل فى إرتياب « والشيوعية أليست تجربة جديرة بالاختبار ؟ .. » كان هذا التساؤل صدى للصوت الداخلى المدعو أحمد ، وكان تمهيداً لصوت آخر يدعى رياض قلدس « لا شك فى احتقارى للفاشستية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية وأما الشيوعية فخليقة بأن تخلق عالما خاليا من مآسى الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية ، بيد أن اهتمامى الأول مركز فى فنى » . كان هذا التساؤل أيضا تبريراً لما سبق أن حدده هو بنفسه :

« لقدعاصرت عهد محمد محمودالذى عطل الدستور ثلاث سنوات قابلةللتجديد ، واغتصب حرية الشعب فى نظير وعده له بتجفيف البرك والمستنقعات كما عشت سنين الإرهاب والعهر السياسى التى فرضها إسماعيل صدقى على البلاد . كان الشعب يثق فى قوم ويريدهم حكاماً له ولكنه يجد فوق رأسه أولئك الجلادين البغضاء تحميهم هراوات الكونستبلات الانجليز ورصاصهم ، وسرعان ما يقولون له بلغة أو بأخرى أنت شعب قاصر ونحن الأوصياء والشعب يخوض المعارك دون توقف فيخرج من كل وهو يلهث . إن قلبه لايستطيع أن يتجاهل حياة الشعب ،إنه يخفق معه دائماً ، رغم عقله التائه فى ضباب الشك » .

فهو يسأل فى الصباح عن معنى كلمة أو هجاء أخرى ويتساءل بالليل عن معنى وجوده ذلك اللغز القائم بين لغزين . وفى الصباح يضطرم فؤاده بالثورة على الإنجليز وفىالليل تدعوه الأخوة العامة المعذبة — أخوته لبنى الانسان — للتعاون أمام لغز القضاء . وكان طبيعيا أن يقوده الإحساس بعبث الوجود الإنسانى إلى التفكير فى الموت والشعور بسحر الموت ، حتى أصبح الموت هو « لذة » الحياة ولكن : لماذا لا ينتحر ؟ « طالما نازعته النفس إلى النقيضين : وكر الشهوات والتصوف ، ولكنه لم يكن ليطيق حياةخالصةللدعةو الشهوات ؛ ومن ناحية أخرى كان ثمة شىء فى أعماقه ينفر من فكرة السلبيةوالهروب ، ولعله — هذا الشىء — الذى حال بينه وبين الانتحار وفىذاتالوقت فإناستمساكه بحبلالحياة المضطرب فى يديه مناقض لصميم شكه القاتل والخلاصة فى كلمتين : « حيرة وعذاب » . إن هذا الشىء الخطيرالموغل فىأعماقه وينفر من فكرة السلبية والهروب ، هو الجوهر الأصيل الذى يحدد موقف كمال من الحرية ، ويشد الخيط بينه وبين أحمدشوكت، الوجه الآخرله . أى أن هذا الجوهر هو الذى يعين لنا لماذا كان أحمد هو الوجه الآخر لكمال ، ولم يكن عبد المنعم ؟ ولماذا كان رياض قلدس ، ولم يكن إسماعيل عبد اللطيف أو فؤاد الحمزاوى ؟ ثمة شخصيات كثيرة فى الثلاثية تتميز بحيوية تبعد بها كثيراً عن النمطية ، هى شخصيات إنسانية تؤدى دورها اليومى فى الحياة دون أن تحمل بمفردها عبء التعبيرالرمزى عما هو أكبر منها منقضايا وأفكار. إسماعيل عبد اللطيف وفؤاد الحمزاوى مثلا ، كلاهما ينتمى بصورة أو بأخرى إلى

طائفة الموظفين الذى يمنيهم المزيد من الاستقرار فى العمل والبيت ، وهما فى ذلك يفيدان الفنان فى إيضاح التباين بين هذا « النمط » من الحياة التى لا يرغب فيها كمال ، بالرغم من أن الشخصيتين كلتيهما ليسا من النمطية فى شىء . أحمد وعبد المنعم وقلدس من الممكن اتهامهم بأنهم شخصيات جامدة ، نموذجية غير متطورة ، نمطية ، ومن الممكن اتهامهم بأنهم أبواق تحمل مجموعة من الآراء التقريرية المباشرة ، ولكن هذا الاتهام لا يثبت طويلا إذا عدنا فتصورنا أحمد فى مكانه الصحيح من البناء الفكرى والصياغة الفنية لشخصية كمال عبد الجواد ، كذلك الحال فى رياض قلدس . أما عبد المنعم فسبق الحديث عن مبررات وجوده . ولكن : لماذا لم يكن بديلا عن أحمد فى تجسيم الصراع العقلى فى شخصية كمال ، فيكون انتماؤه إلى اليمين هو الأساس الفكرى لبقية الصراعات الدائرة فى الرواية ؟ من ناحية المظهر يلح الفنان على حادث مصرع فهمى كبؤرة إشعاع وطنى جذبت كمال منذ صباه الباكر . يلح على هذا الحادث أكثر من مرة حتى ليذكره كمال فى مختلف مراحل عمره . من ناحية الجوهر نلاحظ أن الفنان اختار قضية محددة هى قضية الحرية كتعبير عن مأساة هذا المجتمع بشكل عام ، وتعبير عن أزمة جيل كامل بصورة خاصة . واختار ثانية وجهة نظر محددة إلى هذه القضية تميل إلى رؤيتها خلال البناء الطبقى للمجتمع ، وحتمية التطور التاريخى معاً . لهذا اعتمد التكوين الروائى على عنصر الزمن كشىء موضوعى مستقل تماماً عن إدراكنا (يمثله التقسيم التاريخى للثلاثية ، ويمثله الشيخ الذى بدأت بين القصرين وهو يذكر أسماء أسرة أحمد عبد الجواد فرداً فرداً ، وانتهت السكرية وهو لا يذكر اسم أحمد عبد الجواد حين اصطدم بجنازته فى أحد الشوارع) واعتمد هذا التكوين أيضاً على (إرادة) الانسان المتفاعلة مع قوى التاريخ لتغيير المجتمع . فإذا جاء كمال ليمثل أزمة الجيل المعذب بين مأساة الحرية ومأساة التخلف الحضارى كان من الطبيعى أن يتمثل فى ذهنه حلا معينا تملبه الظروف ولكنه يظهر — فنيا — كحلم يقظة يستمد حيويته خلال الصراع بينه وبين معوقات القلق والشك . واتخذ القلق والشك مظهراً آخر فى حلبة الصراع — عقل كمال — هو النزاع الحاد بين الأدب والفلسفة كواحد من الطرق المقترح أنها تؤدى النجاة .

والحق أن مطالعات مقالات نجيب محفوظ فى الفلسفة منذ ١٩٣٠ إلى ١٩٣٦

تؤكد ماقاله رياض قلدس (الجانب الخفى من عقلية كمال الذى يمجد الأدب والفن) من أن هذه المقالات تدلل على أن كمال ليس إلا مؤرخاً بلا موقف . ويلتقط كمال من كامنته أن هذه الحقيقة ليستطرد « إنى سائح فى متحف لا أملك فيه شيئاً ، مؤرخ فحسب ، لا أدرى أين أقف » ذلك أن الفلسفات قصور جميلة هائلة ولكنها لاتصلح للسكنى ، وأما العلم فهو دنيا مغلقة لا نعرف إلا بعض نتائجها القريبة . حتى مغامرات تحضير الأرواح غرق فيها لأذنيه ، ومازال رأسه يدور فى فضاء مخيف: ما الحقيقة ، ما القيم ؟ ما أى شيء ؟ « إنى أحياناً أشعر بتأنيب ضمير لفعل الخير كالذى أشعر به عند الوقوع فى الشر » . رياض قلدس يهمس من بين أضلع كمال بشيء آخر هو أن العلم يجمع البشر فى نور أفكاره ، والفن يجمعهم فى عاطفة سامية إنسانية وكلاهما يطور البشرية ويدفعها إلى مستقبل أفضل . على أن صوتاً آخر يعود فيطغى على الصوت الأول : كيف أؤمن بالفن ، وأنا أراه نشاطاً غير جدى؟ ومع ذلك فليس الفيلسوف من ردد أقوال الفلاسفة كالببغاء ، واليوم كل متخرج فى كلية الآداب يستطيع أن يكتب كما يكتب هو أو أحسن ، لم يعد لمثل هذه المقالات التعليمية من قيمة تذكر . ويقوده هذا التفكير إلى نفس الإحساس الذى سبق أن قاده إليه تفكيره فى الزواج : متى يدرك قطاره محطة الموت ؟ . . من اليسير إذن أن نتعرف على رياض قلدس كجانب من صراع كمال العقلى ، فمن جهة نحن نستمع إلى هذا الجانب يقول « إنك توحى إلى بشخصية الرجل الشرقى الحائر بين الشرق والغرب » ولم ينفذ هذا الإيحاء من بين شخصيات الثلاثية سوى كمال عبد الجواد إذا اقتنعنا بأنه المرادف الموضوعى لشخصية نجيب محفوظ ، أى أن صاحب هذا الصوت كان كمال نفسه على لسان رياض قلدس ، كذلك فإن ماتصف به سوسن حماد قصص رياض قلدس من أنها واقعية وصفية تحليلية ، ولا تتقدم عن ذلك خطوة ، لا توجيه فيها ولا تبشير ، هو نفس الاتهام الذى ألقى به اليسار الأدبى فى بلادنا ، فى وجه نجيب محفوظ .

وأخيراً فإن مايقول به رياض قلدس من أن الروائى قد يبدأ من شخص ثم ينساه كلية وهو بصدد خلق نموذج بشرى جديد لاصلة بينه وبين الأصل إلا الإيحاء هو أحد آراء نجيب محفوظ الشهيرة . ومعنى ذلك أن رياض قلدس هو الجانب الآخر من الصراع الخفى داخل شخصية كمال عبد الجواد ، بين الأدب

والفلسفة . ويصف نجيب محفوظ فى « عصير حياتى » هذا الصراع بقوله « كنت أمسك بيد كتاباً فى الفلسفة وفى اليد الأخرى قصة طويلة من قصص توفيق الحكيم أو يحيى حقى أو طه حسين... وكانت المذاهب الفلسفية تقتحم ذهنى فى نفس اللحظة التى يدخل فيها أبطال القصص من الجانب الآخر . ووجدت نفسى فى صراع رهيب بين الأدب والفلسفة ... صراع لا يمكن أن يتصوره إلا من عاش فيه . . . وكان على أن أقرر شيئاً أو أجن »[1].

هكذا كان يعانى نجيب محفوظ قسوة الصراعات الهائلة التى جعلت كمال عبد الجواد يعترف « وأنا نفسى — بين عقلى وقلبى — شخص يعانى انقسام الشخصية » وجعلت رياض قلدس يرى فيه نموذجا روائيا للصراع بين الشرق والغرب . وردد كمال مرة أخرى « كلانا يجرى نحو الثلاثين دون أن يتزوج، جيلنا مكتظ بالعزاب، جيل الأزمة » . لذلك ما أشد حنينه إلى ردم الهوة بين أطراف الصراع فى نفسه: بين الانتماء واللانتماء ، بين العزوبة والزواج ، بين الفكر والعمل ، بين الأدب والفلسفة ، كلما واجه هذه التناقضات فى حياته زعزعه القلق، ولهذا « شد ما يحن قلبه إلى تحقيق وحدة منسجمة تتسم بالكمال والسعادة » . بدلا من هذا السعار الذى لا يهدأ فى أعماقه الصارخة فى صدق : « أنا الحائر إلى الأبد » .

ولكن حيرة كمال عبد الجواد لا تعتمد على رصيد تاريخى من « الشك » بمعناه الفلسفى العميق ، فهى حيرة البحث عن حل ، وهى فى ذاتها لا تشكل بناء فلسفياً ما . على العكس من اللامنتمى الغربى الذى يستند على تراث هائل من الشك يبدأ تاريخه مع الاكتشافات الجغرافية والفلكية ، فالثورات العلمية والتاريخية التى يحدد بها عصر النهضة . فهو شك منهجى يتصل أساسا بالعلاقة بين الإنسان والكون ، فالعلاقة بين الإنسان والآخر ، فالعلاقة بين الانسان وداخله . والشك الغربى هو العلامة المميزة لتاريخ الأعمال الكبرى فى الفلسفة والآداب والفنون الغربيـــة . صف طويل من « هاملت » وديكارت وبركلى وهيوم إلى الرمزيين والسورياليـــين من والداديين والتكعيبيين إلى اتجاه اللامعقول واللارواية واللامسرح .. . جميعهم يقفون من زاوية رئيسية موقف الشك من هذا الواقع المحيط بهم ، فهم إما فوق الواقع أو خارج الزمان أو فى أية صورة تجعلهم فى حالة انفصال عما يسمى بالواقع الموضوعى المستقبل عن إدراك الإنسان . ودائما، كان ثمة

---

(١) مجلة الإذاعة ٢١/١٢/١٩٥٧ .

موازاة بين العلم والفلسفة والأدب فى أوروبا . فعندما يظهر فى العلم اتجاه اللاتحدد واللاحتمية ، يظهر بجانبه فى الفلسفة الاتجاه الحدسى ، وفى السيكلوجيا اتجاه اللاوعى ، وفى الأدب المونولوج الداخلى والقصيدة الدادية والرسم السريالى . هذا التراث من الشك لم يفارقه قط الإحساس العميق بعبث الوجود الانسانى ، فإذا كان هذ الإحساس قد ولد مع الانسان منذ يقظة وجدانه على وحدته فى هـــذا الكون ، فإنه قد نما وترعرع فى العصر الحديث لأسباب واضحة : بلغت الحضارة الأوربية ذروة التقدم العلمى فلم تستطع حل اللغز ، وأكلت كبرياءها وحوش الحربين العالميتين التى كانت رابضة عند مدخل المدينة تمثل قمة النظام الرأسمالى الغربى . هذا التراث الحضارى الضخم من الشك العلمى والفلسفى والسياسى والاجتماعى ، هو الأب الشرعى لموقف المثقف الغربى المعاصر من اللاانتماء إلى القيم . فالشك هنا ليس حيرة خارجية من أى الحلول ينجح ، وإنما هى حيرة داخلية عميقة تولدت على مر الأجيال ، وجاء القرن العشرون بأهوال النازى والفاشست ليصبح رد الفعل عند المثقف الغربى هو المزيد من الشك ، والمزيد من اللاانتماء ، والمزيد من الإحساس باللامعقول ، والمزيد من تضخيم حرية الفرد تضخيما مرضيا . أمسى اللامنتمى – كما يقول كولن ولسن[1] هو الانسان الذى يدرك ما تنهض عليه الحياة الانسانية من أساس واه ، ويشعر بأن الاضطراب والفوضوية هما أعمق تجذراً من النظام الذى يؤمن به قومه . ولا يرفض اللامنتمون الحياة فحسب ، وإنما يعاديها الكثير منهم . إلى أن يقول ولسن بأن أهم ما يشغل بال اللامنتمى هو عدم رغبته فى أن يكون لا منتميا ، إلا أنه لا يستطيع أن يتخلى عن كونه لا منتمياً ، إلا أن اللامنتمى ليس مجنوناً ، إنه فقط أكثر حساسية من أولئك الأشخاص المتفائلين صحيحى العقول .

إن مشكلة اللامنتمى هى فى أساسها مشكلة الحرية بمعناها الروحى العميق . غير أن الدين لا يمكن أن يكون جواباً على مشكلته . إن اللامنتمى إنسان استيقظ على الفوضى ، ولم يجد سبباً يدعوه إلى الاعتقاد بأن الفوضى إيجابية بالنسبة إلى الحياة ، إلا أن الحقيقة برغم ذلك يجب أن تقال والفوضى يجب أن تواجه . ويستطرد ولسن قائلا أن اللامنتمى هو الإنسان الذى يواجه أبشع الحقائق وأقساها تلك هى مرض الإنسانية المعاصرة ، وهو الوحيد الذى يعرف بأنه مريض فى حضارة

(١) الترجمة العربية لأنيس زكى حسن – دار العلم للملايين – بيروت .

لا تعلم أنها مريضة . والشعور بلا حقيقة أى شيء هو الشعور الأساسى فى حياة اللا منتمى ، والحرية عنده هى الفكاك من اللاحقيقة ، والحرية لذلك هى الرعب، هى الأزمة . الحرية – كما يقول ولسن – تعنى حرية الإدارة ، وهذا أمر واضح فى الكلمة ذاتها . إلا أن هذه الارادة لا تستطيع أن تعمل إلا حين يكون هنالك دافع ، فإذا لم يكن هنالك دافع ، لم تكن هنالك إرادة . ثم أن الدافع ينشأ عن الاعتقاد، فإنك لن تفعل شيئاً ما لم تعتقد بأنه ممكن وذو معنى ويجب أن يكون هذا اعتقاداً فى وجود شيء ، أى أن هذا الاعتقاد يمنى بما هو حقيقى . وعليه فإن الحرية تعتمد على الحقيقى . أما معنى اللا حقيقية لدى المنتمى فإنه يبتر حريته من جذورها ، فيجد أن ممارسته لهذه الحرية مستحيلة فى عالم لاحقيقى .ذلك هو معنى اللاحقيقية ، الذى يمكن أن يبرق فى سماء شديدة الصفاء إلا أن الأعصاب القوية والصحة الجيدة يجعلان ذلك أمراً غير ممكن، غير أن ذلك قد يكون لأن هذا الرجل الذى يتمتع بصحة جيدة يفكر بالأشياء الأخرى دون أن ينظر فى الاتجاه الذى يكمن فيه الشك ، لأن من ينظر فى هذا الاتجاه لايستطيع أن يرى العالم كما كان يراه من قبل من استقامه وتلك هى أزمة اللا منتمى مع نفسه ، ومع العالم . ولقد طبق كولن ولسن آراءه هذه على عشرات الأعمال الأدبية التى تسند تفسيراته هذه لأزمة اللامنتمى الغربى . ونحن نرفض التفسير ، ولكننا لا نستطيع أن نرفض تشخيصه لمظاهر الأزمة . على أننا نستطيع أن نستبدل ثلاثية سارتر بالعديد من الأعمال الأدبية الكبرى التى عرض لها ولسن .

موقفان أساسيان فى حياة ماتيو يعرضان لمأساة اللامنتمى الغربى . الموقف الأول من المرأة ، والموقف الآخر من الحزب الشيوعى . ماتيو — كسارتر — شديد التعاطف مع الشيوعيين.وهو يصارح صديقه الشيوعى برونيه «إذا اخترت فإنى أختار أن أكون معكم ، وليس هناك اختيار آخر » . ومع ذلك فهو يرفض الانتماء إلى الحزب « لا أستطيع الالتزام ، فليست عندى أسباب كافية لذلك » ، « حريتى ؟ إنها تثقل على : فهذه سنوات تنقضى وأنا حر من أجل لاشيء . وإننى أذوب رغبة فى أن أستبدلها بيقين . . إننى أفكر مثلك بأن المرء لا يكون إنساناً ما لم يجد شيئاً يقبل أن يموت من أجله[1] » .

---

(١) سن الرشد – ترجمة سهيل إدريس – دار الآداب – بيروت .

. . لقد رفض ماتيو أيضا الزواج من عشيقته الحامل مارسيل « كان ينظر مرهقا إلى بقايا كرامته الانسانية . وفجأة خيل إليه أنه كان يرى حريته . . كانت خارج المتناول ، قاسية جامحة ، وكانت تأمره بصراحة أن يتخلى عن مارسيل ». فى اللحظة السابقة على هذه الكلمات كان يقول « هكذا ، إن إرادتى بأن أكون ما أنا هى الحرية الوحيدة الباقية لى. حريتى الوحيدة : إرادة الزواج بمارسيل». وفى اللحظة التالية أيضا لهذه الكلمات كان يقول« كلا ، ليس المرء حراً لمجرد أن يترك امرأة». ومع ذلك فهو يبذل جهداً مضنيا لإجهاض مارسيل للتخلص من أية رابطة تعنى الزواج ، تعنى المستقبل ولو لدقيقة واحدة ، بل يذهب إلى ما هو أبعد : يفكر « أنا أحبها » ، وينطق « أنا لا أحبك » . الحرية بالفعل هى الرعب ، لأنها تعنى العراء الكامل أمام النفس فى مختلف لحظاتها ، مهما كانت إحدى هذه اللحظات هى جنين مارسيل ، واللحظة الأخرى هى ايفيش الفتاة التى تستهويه ولا يستهويها. وبين ابتعاد ايفيش وزواج مارسيل من صديقه اللوطى دانيال وهزيمة برونيه فى جذبه إلى عضوية الحزب ، يعيش ماتيو وحيداً « إننى أبقى وحيداً .. وحيداً، ولكن ليس أكثر حرية من السابق .. لم يعترض أحد طريق حريتى، وإنما حياتى هى التى شربتها » ، « إن حياتى ليست بعد لى ، إنها ليست إلا قدراً » .. كان وحيداً — يقول سارتر — « حراً ووحيداً ، من غير عون ولا عذر ، محكوما عليه أن يقرر من غير مساعدة ممكنة ، محكوما عليه إلى الأبد أن يكون حراً » .

وليست هذه هى نهاية أزمة المنتمى العربى فى مصر. مأساة كمال عبدالجواد ليست إمتداداً لتراث هائل من الشك، فلقد عاشت حضارتنا فى عصور ازدهارها وانحطاطها على السواء داخل دائرة «نعم» . وليست خطرات أبى العلاء أو نظرات ابن رشد وغيرهما بكافية لأن تعد تراثا حضاريا فى الشك . بالإضافة إلى أن طبيعة الشك فى شخصية كمال أقرب إلى الحيرة فى اختيار الحل الناجز المنقذ لحضارتنا من وهاد التخلف واللاديموقراطية منها إلى الشك كفلسفة كاملة قائمة بذاتها، وليس الإحساس بالعبث واللاجدوى إلا حالة نفسية وليست مفهوما فلسفياً قائماً بذاته . لهذا كان الأساس فى موقف اللامنتمى الغربى هو اللاانتماء والرغبة الشديدة فى الانتماء (فهو شخصية منقسمة على ذاتها كما نرى فى ماتيو الذى

يمثل بطولة العصر التراجيدية فى الغرب) بينما الأساس فى موقف كمال عبد الجواد هو الانتماء والرغبة الطارئة عليه فى اللا انتماء هى تجسيد لأزمة الحرية . فالنهضة الفكرية التى اشتعلت فى بلادنا منذ حوالى نصف قرن باستقبال الكشوف العلمية والفلسفية من أوربا استقبالا جاداً ، لم تصل بعد فى تفاعلها مع واقعنا الحضارى، الدرجة التى تتيح لنا خلق تيار فلسفى أصيل يتخذ من الشك أساساً عضويا له .

ذلك أن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر وغيرها من الاتجاهات التى اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين ، لم يكن فى استطاعتها أن تحفر فى ضمائرنا أخاديد مماثلة لتلك التى شقت لنفسها سبلا عميقة فى وجدان الإنسان الغربى وضميره . ويرجع هذا عاملين رئيسيين :

أولهما : العامل الزمنى فنحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون الغيبى ، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة رائعة كانت فيها أما للعطاء العظيم ، وسرعان ما انقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالنا الحديث بالحضارة الإنسانية حيث تبلغ ذروة نضجها فى الغرب .

وثانيهما . المشاركة الابداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراهنة ، فنحن — أبناء الأجيال المعاصرة — لم نعان عملية الخلق المريرة التى تصاحب نشأة هذه المرحلة من نمو الحضارة . لهذا نتجاوز كثيراً عن مقتضيات الواقع إذا قلنا بأن النصف قرن الأخير من سنوات النهضة كاف لأن يخلق ضميراً عربياً أساسه الشك الفلسفى بمعناه المنهجى العميق .

وإنما الذى حدث فيما أرى هو الرفض التام لأحدث منجزات الحضارة الغربية من جانب الفئات اليمينية التى تعتمد على التخلف الحضارى فى بقائها ، أما الفئات اليسارية فقد تبنت أكثر جوانب هذه الحضارة تقدماً فى المستويين الفكرى والاجتماعى . ثم كان هناك ذلك الفريق الثالث الذى يمثله جيل نجيب محفوظ ، فتقبل عقلياً جميع هذه المنجزات الحضارية الجديدة ،ووقف عند عتبات الانبهار العقلى لا يحرك خطواته إلى السلوك العملى . يربط بين هذه الفئات الثلاث خيط هام هو أن التيارات الفكرية الجديدة لم تعلقهم فى فضاء الشك الفلسفى . فقد رفضها بعضهم منتمياً إلى أكثر القوالب رجعية وتخلفاً ، وتقبلها البعض الآخر منتمياً إلى أكثر جوانبها تقدما كحل ناجز لمشكلة التخلف وأزمة الديموقراطية ،

ولم يرفضها الفريق الثالث ولم ينتم إلى أى منها بصورة إيجابية كاملة، ولكن أعماقه المعادية للسلبية والهروب كانت تشده إلى الجانب المتقدم . ومعنى ذلك أن أزمة هذا الفريق الأخير لم تكن أزمة بين الشرق والغرب كما قال رياض قلدس — بل كانت فى الحقيقة أزمة بين الشرق والشرق . لم يكن الغرب ممثلا فى حضارته العظيمة سوى أحد العوامل الهامة التى أسهمت فى صنع الأزمة . لم يشأ كمال عبد الجواد أن يتجاوز المأساة . كان يستطيع أن يتجاوزها بالانتماء المطلق ، أو بازدواج الشخصية التى تخلق نماذج الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود والسراب . هذه النماذج التى سيعرض لها نجيب محفوظ فيما بعد بمنطق المنتمى إلى المأساة . ولكنه المنتمى المأزوم .

هو المنتمى المأزوم حقا ، فهكذا أكد كمال لرياض بأن مسألة الايمان ماتزال قائمة بلا حل ، ولكن المعركة ان تنتهى ولولم يبق من عمره ثلاثة أيام. هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا ظل الانتماء الايجابى المتكامل حلا عقلياً ، فحسب أو مجرد حلم يقظة، يتجسد لحظة ما فى شخصية أحمد شوكت، ولحظة أخرى فى شخصية رياض قلدس ، حينا فى بدور ، وحيناً آخر فى شخصية سوسن . هو المنتمى المأزوم حقاً ، فهكذا يظل كمال تعبيراً عن البرجوازية الصغيرة ، آناً يكون التعبير الرومانسى وآناً آخر يكون التعبير التجريبى ، وآناً ثالثاً التعبير الرمزى . هو المنتمى المأزوم حقاً الذى يغضب إلى جانب الشعب من استعلاء صديقه حسن ، والذى يشعر هو نفسه بالاستعلاء على صديقه فؤاد .

والمنتمى المأزوم لا يتجاوز مأساته ولا مأساة مجتمعة وحضارته . فهو لا ينتمى ولا يضيع ولا يستشهد ولا يتسلق . ولكن يخترق قلب المأساة ، ينفذ إلى صميمها حتى النخاع . ويعشش فى جوهرها ، ويستقر فى أتونها .

لهذا يتساءل ذلك الذى يعيش لا معقولية الوجود بعقله « وإذا لم يكن للحياة معنى فلم لا تخلق لها معنى ؟ ربما كان من الخطأ أن نبحث فى هذه الدنيا عن معنى بينا أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى » . إذن فثمة انقلاب خطير فى حياة كمال يوشك أن يقع كما يهمس لنا الجزء الآخر من روحه وعقله : رياض قلدس ، سبق له أن اعترف لنا بأنه يعانى من انقسام الشخصية . وبأنه من جيل الأزمة، وبأنه ينشد وحدة منسجمة لتناقضاته . وها هى ذى بداية الانقلاب تعلن عن

نفسها ، يحسن به قبل أن يحرك يده للكتابة عن الله والروح والمادة أن يعرف نفسه ، بل شخصه المفرد ، كمال أفندى أحمد ، بل كمال أحمد ، بل كمال فقط ، حتى يتسنى له أن يخلقه من جديد » . وها هى ذى الخليقة الجديدة تعلن عن نفسها فى هذه الصورة الدقيقة التى أكد عليها نجيب محفوظ بخطوط واضحة . فقد تم اعتقال أحمد وعبد المنعم . وفى قسم البوليس قال أحمد لنفسه « إن موقفا إنسانياً واحداً هو الذى جمعنا على اختلاف مشاربنا فى هذا المكان المظلم الرطب، الأخ والشيوعى والسكير والسارق على السواء كلنا واحد على تفاوت فى قوة المناعة ولون الحظ » . هذه الصورة الدقيقة التلوين لمأساة مصر فى الحرية تقول إن كمال عبد الجواد ، المنتمى المأزوم ، لم يعد له مكان فى الصورة .. بينما الصورة هى جماع أزمته كلها ، هكذا حدث أحمد نفسه مرة أخرى فقال : « الحق أن الإنسان قد يسعد بما هو زوج أو موظف أو أب أو ابن ولكنه مقضى عليه بالمتاعب أو بالموت نفسه بما هو إنسان . وسواء أقضى عليه بالسجن هذه المرة أم أطلق سراحه فباب السجن الغليظ المتجهم هو ما يتراءى لعينيه فى أفق حياته . وعاد يتساءل : ماذا يدفعنى فى هذا السبيل الخطير الباهر ؟ .. ؟ إلا أنه الإنسان الكامن فى أعماق ، الانسان الواعى لذاته المدرك لموقفه الانسانى التاريخى العام ، وأن ميزة الانسان على سائر المخلوقات هى أنه يستطيع أن يقضى على نفسه بالموت بمحض اختياره ورضاه . . وشعر بالرطوبة تسرى فى ساقيه والإعياء يتخلل مفاصله وكان الشخير يتردد فى الأركان بإيقاع موصول ، ثم لاحت خلال قضبان النافذة الصغيرة طلائع النور وانية رقيقة » . أى أن تحقيق الذات هو تأكيد الجانب الانسانى منها .

هذا ما يقوله أحمد ، الوجه الآخر لكمال الذى يجسد ذروة الأزمة ، فهو الاجابة الشافية على تساؤل كمال « لعلك تقول غداً يحق أن الموت استأثر بأحب الناس إليك ، ولعل عينيك أن تدمعا حتى يزجرك المشيب . والنظر إلى الحياة كمأساة لا يخلو من رومانتيكية طفلية والأجدر بك أن تنظر إليها فى شجاعة كدراما ذات نهاية سعيدة هى الموت . ثم سائل نفسك الإم تضيع حياتك هباء ؟. إن الأم تموت وقد صنعت بناء كاملا فماذا صنعت أنت ؟ » لهذا يتراجع أحد طرفى المعركة فى « عقل » كمال و « روحه » حين يجيب : « كثيرون يرون

أن من الحكمة أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير فى الموت ، والحق أنه يجب أن تتخذ من الموت ذريعة للتفكير فى الحياة » . وتراجع خطوة أخرى حين أخذيردد بينه وبين نفسه أن التصوف هروب كما أن الايمان السلبى هروب « وإذن فلابد من العمل ، ولابد للعمل من إيمان ، والمسألة هى كيف نخلق لأنفسنا إيماناً جديراً بالحياة » . . . ويظل التراجع فى خطوات منتظمة ،كلما تجسدت فى مخيلته صورة السجن وابن شقيقته أحمد شوكت ، فيقول برثاء « يجب أن تعبد الحكومة أولا كى تعيش مطمئناً » ويتساءل بمرارة « متى يعامل المصريون كالآدميين ؟ » ويقرأ من ذاكرته كلمات أحمد « نعم ، قال لى أن الحياة عمل وزواج وواجب إنسانى عام ، وليست هذه المناسبة للحديث عن واجب الفرد نحو مهنته أو زوجه ، أما الواجب الانسانى العام فهو الثورة الأبدية ، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة فى تطورها نحو المثل الأعلى » .

الثورة الأبدية . . . أخيراً ؟ أجل ، ذلك هو منهج الانطلاق اللانهائى الذى يخترق به المنتمى المأزوم قلب المأساة « قال : إنى أؤمن بالحياة وبالناس وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا مادمت أعتقدأنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب،كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذالنكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية » . المنتمى المأزوم يقوم بتصفية تاريخية هائلة لما شاب جوهره الأصيل من شك طارىء وحيرة وعذاب ... ومن ثم تنتهى السكرية ، آخر سطور الثلاثية الكبيرة ، ونحن نستمع إلى دقات البطل التراجيدى العظيم — كمال عبد الجواد — وهو يعيش بكل عقله وقلبه ، بكل ذرة فى كيانه المنقسم، يعيش مع الصوت الغالب على أعماقه ، مع جوهره النقى الأمين، مع أحمد شوكت فى معتقل الطور « إنى أؤمن بالحياة والناس ، هكذا قال ، وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة . وقد تسأل ما الحق وما الباطل ، ولكن لعل الشك نوع من الهروب كالتصوف والإيمان السلبى بالعلم فهل تستطيع أن تكون ثائراً أبدياً ؟ » . . وأجاب نجيب محفوظ فى حياته الفنية والفكرية والعملية إجابات واضحة .

الفصل الثاني

ملحمة السقوط والانهيار

« الأصل فى موقف الانسان من عقيدة ما أن يكون معها أو ضدها وبخاصة إن كانت العقيدة قائمة من قديم ، وعلى ذلك فالموقف المحايد منها يعنى أن صاحبه غير محايد تماماً . ولكنه يصطنع حيلة أو أسلوباً من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتاً مباشراً » .

هكذا يحدد نجيب محفوظ معنى الانتماء الفنى . الوسيلة التعبيرية لتجسيد هذا المعنى هى الاختيار . لذلك نحن نستقبل أعمال نجيب الروائية منذ بدأ يكتب « القاهرة الجديدة » عام ١٩٣٨ وفى أيدينا هذه الاعتبارات : لقد تحول عن الايماءات الحيية فى قصصه ذات الرداء الفرعونى ، إلى اللقاء المباشر مع الواقع المعاصر . تخير من قطاعات هذا الواقع شريحة البرجوازية الصغيرة فى مختلف مراحل تطورها من جهة ، وفى شتى درجاتها الاجتماعية والاقتصادية من جهة أخرى . إستقطب الجانب المأساوى فى حياة المجتمع بصفة عامة ، وفى التكوين الداخلى فى حياة هذه الطبقة بصفة خاصة . هذه الاعتبارات لا تشكل مضمونا ما بقدر ما تشكل منهجاً فى التعبير . فالانتماء قضية اجتماعية تحدد مسارها الصياغة الجمالية ، والمأساة بمعناها الفنى واتجاهها الفكرى هى الضابط الحقيق لانتماء الفنان أولاإنتمائيته . أى أن الكاتب الأوروبى المعاصر يناقش مأساة المصـــير الإنسانى الكبرى ومع ذلك فهو لا منتمى . لأن مناقشة المأساة الوجودية فى ذاتها تتم على المستوى الفردى فقط . واللاانتماء عند الفنان الغربى موقف طبيعى فى مواجهة حضارة بلغت ذروة تألقها الاجتماعى والتكنولوجى . أما الكاتب العربى ، فالمأساة الاجتماعية فى بلاده تجعل من الانتماء قدره . لهذا ينبثق معنى المأساة فى أدب نجيب محفوظ من وجهة نظر المنتمى إلى المأساة .

* * *

والمأساة فى حياة الشعب المصرى عميقة الجذور . ولا شك أن العنصر المأساوى فى حياة البشر جميعاً هو العنصر الغالب على وجدانهم منذ كانت هناك حياة . غير

أن تاريخ هذه المنطقة من العالم كان يرسّب فى أعماقنا عبر العصور إحساساً طافحاً بمرارة الحزن وعار الهزيمة . ولاشك مرة أخرى ، أن هذا الاحساس الخاص بشعبنا قد تولد جانب كبير منه ، من خلال الإحساس البشرى العام . وأن الشعور الانسانى العام بمأساة الوجود الشاملة ، كانت القاعدة الأساسية التى بنيت فوقها على طول الأجيال ، التراجيديا المصرية .

وكان لتوفيق الحكيم فضل الريادة فى التمييز بين فكرة المأساة عند المصريين وفكرتها عند اليونان ، فقال إن الزمن هو العمود الفقرى للتراجيديا المصرية بينما القدر هو المحور التراجيدى فى أدب الإغريق . وليس هذا التقسيم مخطئاً، ولكنه عام . فالانسان قد عبر عن أزمته مع المجهول (الذى يواجهه بوجود غير مبرر ومصير بشع هو الموت ، الأمر الذى يجعل من الحياة عبثاً فى عبث) ، عبّر الإنسان عن هذه الأزمة فى ثلاث مآسى رئيسية : القدر اليونانى ، والزمان المصرى، والخطيئة المسيحية . وتشابهت فكرة العذاب والبعث بينها جميعاً . بل إن الرموز الاسطورية كطائر العنقاء أو الفينيق أو تموز أو المسيح ، تؤرخ فى جوهرها لدلالة واحدة تجمع بين المآسى الثلاث ، ذلك أن المقصود بالقدر أو الزمن أو الخطيئة الأصلية، هو المطلق فى علاقته بالنسبى ، أو الحقيقة فى محاولات التعرف عليها . وهذه كلها ليست إلا وجها واحداً للصراع البشرى الذى لا يقتصر على أزمة الانسان مع الطبيعة ، بل يتجاوزه إلى زمته مع المجتمع والمأساة الاجتماعية فى مصر هى التى تميز التراجيديا المصرية عن غيرها بسمات أخرى لا يفيد معها تعميم تسميتها بمأساة الزمن .

وأعتقد أن العنصر الاجتماعى فى المأساة المصرية هو الذى دفع بها إلى البقاء ، أو الطفو على تاريخنا الأدبى الحديث فلا نستطيع أن نفصل بين «أهل الكهف» والمرحلة السوداء فى حياتنا السياسية التى رافقت صدورها ، كما لن نستطيع الفصل بين أعمال نجيب محفوظ التى بدأ كتابتها منذ ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٤ حيث كانت الحرية هى القضية الأساسية طوال هذه الفترة المظلمة . أما المأساة اليونانية فقد توقفت تماماً عن التعبير عن نفسها بعد قيام مسرحها العظيم ، كما أن المأساة المسيحية قد ميعت جوهرها الذى تكمن عظمته فى الصليب كرادف لروعة الاصرار ، لا كفداء للعالم كما تكمل الأسطورة . إن التقاليد الديموقراطية فى المجتمع اليونانى القديم ،

لم تخلق قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدى . وعند ما انتقلت المأساة اليونانية إلى الآداب الأوربية كانت المسيحية — بخطيئتها الأصلية — أسبق إلى وجدان الانسان الغربى ... فنشأت التراجيديا فى أوربا وهى مزيج من التقاليد الاغريقية فى الدراما ، والاحساس العميق بالمأساة المسيحية ، إلا أن هذا المزيج لم يستمر طويلا أمام الثورات التى اجتاحت أوربا بعد العصر الوسيط فى مجالات السياسة والاقتصاد والعلم والفلسفة والفنون . حتى أن التراجيديا المعاصرة فى أوربا وأمريكا تكاد لاتستمد أصولها من المأساة اليونانية أوالمسيحية بالرغم من اعتمادها على الرموز الكثيرة فيهما .

أما فى مصر ، فالأمر مختلف تماما . إذ تسببت الظروف الموضوعية المحيطة بوادى النيل فى قيام السلطة المركزية المهيمنة على كافة أرجاء البلاد . فمن سهولة المواصلات «النهر» ، إلى عدم وجود حواجز طبيعية بين مناطق الوادى ، إلى الدورات الزراعية المنتظمة ، كل ذلك ساعد على أن يكون فى مستطاع الحكومة المركزية السيطرة الكاملة على جميع الأنحاء ، كما ساعد الغزاة على توطيد دعائم حكمهم ... مما حرم مصر على طول تاريخها من نعيم الحرية . ونتج عن هذا الحرمان الطويل من الحرية أن استضافت المأساة المصرية فى وجدان الأجيال ، مجموعة هائلة من العقد ومركبات النقص تأصلت فى كياننا شعوراً عميقاً بالأسى والحزن ، جعل المثل الشعبى يدعنا نتوقف إذا ضحكنا كثيراً لنقول « اللهم اجعله خير » ... لهذا يمكن القول بأن جوهر المأساة المصرية ، هو الحرية .

ولا شك أن شعوب العالم أجمع قد عانت من ويلات العبودية عبر العصور ولكن الشعب المصرى من بينها جميعاً ينفرد بتاريخ مستمر الحلقات كانت الحرية خلاله هى القضية الرئيسية ، كما كان الشعور المأساوى بها بمثابة مادة اللحام القابضة على هذه الحلقات كلها . وبالرغم من ذلك فإن تسميتنا للمأساة المصرية بمأساة الحرية ، ليست إلا عنواناً كبيراً يحتاج إلى تفصيل . والتفصيل يعيدنا إلى بداية الحديث .

* * *

نعود إلى بداية الحديث ، لنفرق بين المأساة وفن المأساة من ناحية ، ولنبحث تفاصيل المأساة المصرية عند نجيب محفوظ من جهة أخرى .

فالمأساة الانسانية هي الصراع غير المتكافىء ، بين الإنسان والطبيعة وبين الإنسان والمجتمع . ولما كان هذا الصراع هو السمة الأساسية لتاريخ البشر فإن الحس المأساوى هو اللون الغالب على بقية أحاسيسهم . ولقد ظل الفن منذ أول العصور ، محاولة الإنسان الدائبة لتجاوز المأساة بالتعبير عنها تعبيراً ذاتياً يحيط بجملة والظرف الصانعة لها . لذلك كانت المأساة هو فن الإنسان الأول .

والكتب المؤرخة للمأساة اليونانية والمصرية تقول بأن هذا الفن قد نشأ بين أحضان المعبد القديم ، بين طقوسه التى تمزج الرقص بالغناء بالموسيقى فى إيقاع دينى موحد . وتقول هذه الكتب أيضاً أن شبها قوياً بين الأساطير فى التراجيديات المختلفة يؤيد وحدة المصدر المأساوى فى حياة الشعوب ، ويدعم وحدة القالب الفنى الأول ، الذى استوعب هذه التراجيديات وهو الدراما . فما أشبه ديونيزوس إله الخير اليونانى بأوزوريس إله الخير المصرى ، وما أشبه العلاقة التبعية بين الإنسان والآلهة عند الإغريق والمصريين القدماء واليهود على السواء ، وما أشبه بطولات التضحية والفداء بين بروميثيوس وسيزيف وأوديب وأوزوريس والمسيح . وجوه الشبه هذه فى البناء الأسطورى تقابلها وجوه أخرى فى دلالات الخير والشر والمعرفة (ويلاحظ هنا أن المأساة المسيحية هى امتصاص للتراث العبرى الذى جعل من الخير والشر قضية المعرفة الرئيسية، وجاء الصليب بعد ذلك ليضيف قضية الفداء والخلود . بينما نجد أن المأساة اليونانية تجمع بين هذه العناصر جميعاً فى قضية واحدة ومن تراثها الخاص . وقد تفرعت عن هذا الاختلاف بضع مشكلات . فأوديب يرمز للخطيئة والمعرفة والفداء فى وقت واحد بينما المسيح هو آدم الجديد ، وأوزوريس يجسد قضايا أخرى ، وهكذا) .

أقول إن أوجه الشبه هذه — بمقدماتها ونتائجها — هى التى وحدت المادة الأساسية للصراع فى جميع المآسى : فالله عند اليهود خلق الإنسان على صورته ومثاله ، والمسيحية جعلت الله إنساناً بالفعل ، والآلهة اليونانية كانت كالبشر تماما . هذه المادة الأساسية أدمجت الفن بالدين، فقد تداخلت عناصرهما تداخلا شديداً : الرقص حول قبور الموتى ، فإنشاد الشعر الجنائزى ، والموسيقى المرافقة للرقص

والشعر .. كل ذلك مهد لأن تكون الدراما الشعرية هى البناء التراجيدى الأول ، والاعتقاد فى البعث هو المحور المشترك بين معظم الأبنية التراجيدية . والمظاهر البدائية لذلك أن الناس ـ فى اليونان القديمة ـ كانوا يتنكرون ويتظاهرون بقتل واحد منهم والاستعداد لتشييع جنازته ، ثم يبعث من جديد . ويرجع بعض المؤرخين أن هذه الحركات التمثيلية كان يقصد بهـــا مناداة إله الخصب الذى يموت فى الأسطورة ليبعث فى زرع أو محصول جديد أى أن جوهر المأساة كان قتل إله أو بطل وبعثه مرة أخرى[١].

ولعل الطبيعة التى نشأت عليها الديانة اليونانية فى كونها بعيدة عن الوساطة بين الآلهة والبشر (فلم تصل هذه الديانة إلى الناس بواسطة الأنبياء أو الرسل والقديسين أو على يد فئـة معصومة من الخطأ) ، لعل هذه الطبيعة هى التى حررت فن التراجيديا من أحضان المعبد والحفلات الدينية وخرجت بها إلى نطاق الواقع والمشكلات الراهنة والبطولات البشرية الصرفة . من هنا تطورت المأساة اليونانية من كونها شعراً خالصاً ـــ بل عبارة عن وحدة متكاملة من الأشعار الغنائية تلقيها الجوقة وعبارات من الشعر المنثور يتبادلها الممثلون فيما بينهم ـــ إلى أن أصبحت « تقليداً لحدث جدى كامل له جلاله ، فى لغة منمقة بكل أنواع المحسنات الفنية ، وهذه الأنواع توجد فى أجزاء متفرقة من المأساة ، وذلك الحدث يأتى بأسلوب درامى لا قصصى ليطهر النفس عن طريق الخوف والشفقة تطهيراً كاملا » . . . كما يقول أرسطو فى تعريفه للمأساة بكتابة (فن الشعر) . وتطورت الفكرة الرئيسية للمأساة فلم تعد موت البطل فحسب ، بل رد اعتباره بعد موته ، ولكنها ظلت بالرغم من ذلك تصور ضعف الإنسان أمام القدر وإن امتد التطور بها إلى أن يتحول الانسان إلى إله إذا مورست به مختلف وسائل الظلم والتعذيب . ولذلك كان البطل التراجيدى هو الانسان الذى تتصارع داخله قوى الخير والشر ، كما كان الشباب رمزاً للحياة والخصب ولذلك أيضاً لم تكن ثمة قضايا اجتماعية ملحة ترتفع إلى المستوى التراجيدى (وإن لم يخل الكثير من المآسى اليونانية من مناقشة مشكلات البشر العادية). فلم تتبلور عند اليونان قضية

---

(١) د . صقر خفاجة — المأساة اليونانية — مكتبة الأنجلو — ١٦٩٢

القضايا فى حياة المصريين « الحرية » كمحور للمأساة بل أن يوربيدس فى إحدى مآسيه (المستجيرات) يجعل رسول طيبة يتساءل : « من الحاكم فى هذه الأرض ؟» فيرد ثسيوس قائلا : « الحاكم لا وجود له هنا ، إنها مدينة حرة ، وعندما أقول حرة أعنى أن كل فرد فيها يتناوب الاشتراك فى الحكم ، وأن الغنى فيها لا يفوز بحق كان للفقير » ... وهذا هو الفرق الأساسى بين المأساتين اليونانية والمصرية، فبينما كانت « المعرفة » أو الحقيقة أو القدر موضوعاً أساسياً فى التراجيديا الإغريقية ، نرى هذا الموضوع يشكل عنصراً واحداً من عناصر التراجيديا المصرية .

ولقد كان للدكتور لويس عوض فضل الريادة فى تحديد معالم هذه التراجيديا على صعيد الفن فى كتابه حول « المسرح المصرى »(1). وقد ذكرنا ما سبق أن قال به الأب الفرنسى دريتون من أن بواكير التمثيل الدينى فى مصر القديمة كانت تشير إلى مأساة عميقة يمسك فيها الإنسان مشعلا وقضيباً من الفخار ثم يطفىء لهبه بنفسه ويكسر عمود الفخار بنفسه دلالة الاستسلام للمصير الأكبر » . كما يقول لويس عوض مفسراً الشعلة بالروح ، وقضيب الفخار بالجسد ، وأن بطل هذه المسرحية هو الإنسان الذى تهبه المقادير الجسد والروح ثم تسلبه إياهما فيقدم على هذا الفعل وهو منتحب لا يعرف فيما أخذ وفيما أعطى . ثم يقذف بوجوده إلى قاع البحيرة . وربما كان إلقاء الجسد فى البحيرة تعبيراً عن فكرة الخلاف الأبدى أو الولادة الجديدة وبدء الحياة الثانية ، غير أن مأساة أوزوريس إله الخصب المعذب ، وهى أم التراجيديا المصرية ، تتحدد ملامحها بأن تولد إيزيس وأوزوريس خارج الزمن ومن قصتهما مع ست تخرج ملحمة الصراع بين الخير والشر ، ومأساة إله الخصب الذى تنوح عليه مصر كلها بعد الحصاد ، وتحتفل بمقدمه مع الربيع . أى أن للمأساة المصرية وجهين : الوجه الاجتماعى للحرية ، والوجه الوجودى للحرية. فإذا كان جوهر المأساة هو الحرية بشكل عام ، فإنها تتبلور فى شكلها التفصيلى بالخبز والجنس والمعرفة . ولذلك تحولت التراجيديا فى مصر القديمة من الشعر الغنائى الخالص إلى الدراما الشعرية فقد كان أوزوريس بطلا مقيداً ، ممزقاً ، وكان

(1) دار إيزيس للنشر بالقاهرة — ١٩٥٤

التقيد والتمزيق عقاباً على خطيئة محددة تلتقى عند معنى الحرية ، وتتفرع إلى معانى الخبز والجنس والمعرفة ، وبهذا تشتمل على الوجهين الاجتماعى والوجودى للحرية كتعبير متكامل عن جوهر المأساة المصرية . على هذا النحو تفرد أوزوريس ببطولة تراجيدية خارقة فهو يحمل بين جنبيه بذور الخير والشر فى صراع معقد ، وهو وحده محور الصراع ، هو نفس منقسمة على ذاتها ، هو إنسان فى حرب مع نفسه . ويرجح الكثيرون أن مأساة أوزوريس كامنة فى شهوة الخلق أو الرغبة فى الألوهية ، ولذلك كانت خطيئته هى أنه إله الخصب ، وإله الخصب بالضرورة إله خاطىء وإله الخصب بالضرورة إله معذب ، كما يعلمنا فريزر صاحب (الغصن الذهبى) . وقد انحط المسرح المصرى يوم أصبح أوزوريس إله الخصب بطلا بلا خطيئة ، وإلهاً للخير ، وتحولت مأساة الخلق والاخصاب إلى ملحمة طويلة بين إله الخير وإله الشر . ولعل القيمة الحقيقية لكتاب الدكتور لويس عوض تكمن فى التفرقة بين الدراما والملحمة ، فهو يقرر « إن مصر لم تكن فريدة فى هذا الانحراف فقد انحرفت أوروبا كلها نحو ألفى عام بين انهيار المسرح اليونانى وظهور مسرح الرنيسانس . تحولت عن أدب المسرح القائم على فكرة البطل المعذب إلى أدب الملاحم القائم على فكرة البطل المنتصر . ولعل ازدهار الملحمة المصرية فى العصور الوسطى امتداد لهذا التحول الأصيل » . . . ومعنى ذلك أن ثمة فرقاً أساسياً بين البطولة التراجيدية والبطولة الملحمية ، الأولى صراع داخلى فى ذات البطل والأخرى صراع خارجى بين ذاتين . ومن هنا يقول لويس « لسنا نرى للبطل أوزوريس من خطيئة إلا وظيفته وهل فى الدنيا أكبر من خطيئة الاخصاب » .

ولابد من الاستطراد فى التفرقة بين الدراما والملحمة ، فالإيمان بالجبر كما يقرر مؤلف « المسرح المصرى » هو المصدر الأول للفكرة المسرحية بينما الايمان بالاختيار هو المصدر الأول للفكرة الملحمية ، ذلك أن الايمان بالاختيار يجعل صراع الانسان فى هذه الحياة لا مع نفسه ، بل مع قوى خارجية هى الشيطان ، فالأصل فى الملحمة أنها صراع بين الله والشيطان « هكذا علمنا دانتى وملتون » . والحضارة الزراعية تقوم على الحكم المطلق والاختيار فى نفس الوقت ، لأن قانوناً واحداً أساسياً ثابتاً يحكمها هو قانون العدالة فى السماء والأرض « فبالعدالة

وحدها تدور آلة الكون وتدور آلة المجتمع ، والعدالة لا معنى لها إلا إذا كان كل ما فى الوجود مختاراً ومسئولا عن اختياره ، كما يذهب لويس عوض . ولذلك كان الاحساس الملحمى هو الغالب على التكوين التراجيدى للمجتمع المصرى ، فهو مجتمع زراعى يؤمن بأن الله أعطانا عقلا نميز به بين الخير والشر، وهناك أخيراً الثواب والعقاب . لهذا لم ينتج هذا المجتمع مسرحاً عظيما بالرغم من النواة التراجيدية الرائعة التى اغتالها الدين المصرى القديم بين جدران معابده . وإنما أنتج الملاحم الشعبية الذائعة الصيت . وليس من الضرورى — يقول لويس عوض — أن تكون الملحمة شعراً يروى رواية ، ولقد تكون نثراً لا يروى شيئاً يخرج منه المقال النزالى مثلا كما نرى فى أدب السياسة ويخرج منه القصص الأخلاقى الذى لا يعالج الحياة كما هى ، ولكن يعالجها لينصر الفضيلة أو لينصر الدين أو لينصر المعذبين فى الأرض أو لينصر أى شىء فى الوجود » .

هذه الكلمات تبدو أهميتها البالغة ، ونحن بصدد إحدى مراحل تطور المأساة المصرية على يد نجيب محفوظ ، تلك المرحلة الواقعة بين أعماله ذات الرداء الفرعونى ، والثلاثية فالحس المأساوى عند هذا الفنـــان بدأ مع لقائه المباشر بالواقع المعاصر له فى « القاهرة الجديدة » لأن الرداء الفرعونى فى أعماله الأولى لم يكن إلا إطاراً فنياً لبعث الفكرة المصرية أثناء الكفاح الوطنى ضد الاحتلال البريطانى . فلم تستوعب تلك الأعمال جوهر المأساة المصرية كما بدت فى أعماله التالية ، السابقة على الثلاثية . والثلاثية أعلنت ميلاد البطل التراجيدى فى الرواية المصرية . أما (القاهرة الجديدة ، خان الخليلى ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، السراب) فهى التجسيد الملحمى للمأساة المصرية كما رآها نجيب محفوظ على ضوء التعريف السابق للملحمة . أى أن هذه المجموعة من الروايات — وقد كتبت منذ عام ١٩٣٨ إلى عام ١٩٤٣ — هى خلاصة التجربة المأساوية فى مصر من خلال التجربة العالمية ، وجذور التاريخ المصرى ، والعربى ، والبناء الاجتماعى المعاصر لنجيب محفوظ . هذه المجموعة من الروايات تشكل فيما بينها سلسلة محكمة الحلقات لملحمة السقوط والانهيار ، عمودها الفقرى مأساة الحرية ، مأساة الخبز والجنس والمعرفة .

من هنا تكون ملحمة نجيب محفوظ حصيلة التجربة التراجيدية على الصعيد التاريخى للإنسان بشكل عام . وإذا كانت المآسى الرئيسية الثلاث تلتقى فى جوهرها

عند حدود متشابهة فإن المأساة المصرية تختزن في أعماقها هذا الجوهر الشامل لأحزان البشر ، وتضيف عليه عبر تاريخها الخاص ما يتسم به الحزن المصرى من صفات منفردة . فلا ريب أن هذه المنطقة من العالم قد تأثرت كغيرها بالمأساة المسيحية بل إن هذا الدين عاش فى مصر أكثر من ستة قرون ، وما يزال بضع ملايين يؤمنون به إلى الآن ، وبالتالى فإن مأساتنا الخاصة التى انبثقت مع مصرع أوزوريس قد تجاوبت مع صلب المسيح . فالتاريخ البشرى عند المسيحية مأساة تنتهى بالصليب وآلامه . والضمير البشرى — كما يقول جان فرابييه[1] موطن النزاع لا يفتأ يتجدد بين الإنسان القديم الذى يرزح تحت نير الخطيئة الأولى والإنسان الجديدالذى خلقه التعميد خلقاً آخر ، فالكنيسة هى التى « وجدت فيها البشرية هذا النوع من القلق الذى تبحث عنه فى المسرح » على حد تعبير جوليان بندا ، ولو أنصف لقال مع فرابييه أن كل الأديان درامية الروح ما دام الإنسان فيها يواجه مقدوره . المأساة المسيحية تختلف عن المأساتين المصرية واليونانية فى اتخاذها من البشرية كلها مادة رئيسية للدراما ومع أن الخطيئة فالتفكير فالغفران هى الحلقات الثلاث فى كل مأساة ، إلا أن هذا الثالوث يكتسب فى المسيحية دلالة التعميم والشمول على الجنس البشرى كله . أى أن المأساة لا تتم على المستوى الفردى — الرامز فى نفس الوقت إلى الإنسان — كما نرى فى مآسى اليونان والمصريين — وإنما تعالج قصة البشرية مباشرة . فى تمثيلية « آدم » التى توجد مخطوطتها الوحيدة فى حوزة مكتبة « تور » — ويرجع تاريخها إلى نهاية القرن الثانى عشر ، ومؤلفها مجهول الإسم — تشتمل التمثيلية على ثلاثة أجزاء : سقوط آدم وحواء ، ومقتل هابيل على يد قابيل ، وموكب الأنبياء لإعلان قدوم المسيح . سوف نكتشف أن فكرة القدر اليونانى غير المبرر ، تكاد تختفى ، وتحتل مكانها فكرة الخلود . ينادى الإله آدم ، « ستتابع حياتك كلها فى الانشراح ، ستدوم إلى الأبد . ولن يعتريها القصر » وفى مكان آخر « لن تموتا ، لن يعتريكما المرض » ، « لن تخشى الموت » ، هذا الإحساس العميق بعنصر الزمن والديمومة واللاموت قد تأثرت به

---

(١) « المسرح الدينى فى العصور الوسطى » — الترجمة العربية عن المؤسسة المصرية العامة للنشر — ١٩٦٣

التراجيديا المصرية أيما تأثر . المسيحية أيضاً تضيف فكرة أن الإنسان مركز الكون « لأن العالم بأسره سيكون تحت إمرتكما » ، وفكرة الاختيار « وأمامكما سأضع الخير والشر كليهما » وهي الفكرة المحورية في الحضارة الزراعية . تلي ذلك مباشرة فكرة التمرد «فإذا فعلت ذلك بعدت عن طريق الخطيئة»فالخطيئة هي التمرد ، والمعرفة هي الخطيئة « إن أكلت من الشجرة مت فورك ، وفقدت حي، وأصبحت تعس المصير » ولكن الشيطان يقول شيئاً آخر : « إنك منزه عن الموت» ، « إنها شجرة المعرفة » ، «سيرتفع الغطاء عن عينيك في الحال» ، « . . . ولن تعود في حاجة إلى خوف ربك في شيء ، بل ستصبح نداً له في كل شيء » . والإنسان يرهب «الفناء» ، ولكنه يتوق لأن يكون نداً للمطلق . لهذا يأكل آدم من الشجرة ، وفي الحال يعرف خطيئته : « لقد مت الآن » ، « الآن عرفت معنى الخطيئة » ، « لابد أن أهوى إلى قاع الجحيم حتى يأتي من يخلصني » . ويلاحظ جان فرابييه أن آدم هنا يعبر عن أمله في الخلاص ، ولكنه لا يوجه كلمة استعطاف واحدة للرب . ولكن آدم لا يلبث أن يواصل : « الآن أصبحت ضائعاً » ، « ان يستطيع إنسان حي أن يخلصني مما أنا فيه ما لم يتدخل إله الجلال » ، « لن يستطيع أحد أن يقدم لي يد العون إلا الإبن الذي سيخرج من أحشاء مريم » ، « لا أدري ماذا ، سيحل بنا بعد أن فقدنا إيماننا بالله » ، « ليس لي إلا أن أموت » .

هذا هو سر التفاعل بين المأساتين المسيحية والمصرية ، فالشيطان هو ست ، أما أوزوريس فهو المسيح وآدم معا « لقد صورتك على صورتي بكل دقة » ، هكذا يعتب الله على آدم . لذلك « ملعونة الأرض التي تبغي أن تبذر فيها قمحك ، إنها لن تحمل ثمارا من أجلك . إنها ملعونة تحت يدك ، ومن العبث أن تحاول استثمارها من أجلك ، ستصبح عقيما ، ولن تنتج إلا الشوك والحسك ، وستصبح بذورك ملونة تحت الحكم الذي قضى به عليك ، ولذا سيعتريها الفساد . بالكدر والنصب ستأكل خبزك ويعرق جبينك طوال الليل والنهار ستعيش » ، أما حواء « ستحملين اولادك كرها وستلدينهم كرها ، وسيقضون كل حياتهم غارقين في بحر من القلق . هذه هي الآلام ، هذا هو الخراب الذي ألقيت بنفسك فيه ، أنت وذريتك . وكل من سينحدر منك سيكون على خطيئتك » ، ولهما معا : « منذ الآن ستعرفان الجوع والتعب ، ستعرفان العذاب والألم خلال أيام الأسبوع جميعاً . وستكون

إقامتكم فوق الأرض إقامة سيئة . ثم تموتون فى نهاية الأمر ، ولا تكادون تذوقون الموت حتى تذهبوا إلى الجحيم من فوركم . ستكون الأرض مأوى أجسامكم ، أما أرواحكم ، فإلى الجحيم مأواها حيث يقف لها الهلاك بالمرصاد» ويعود اللغز فى المسيحية من جديد حين يأمر الرب أحد الملائكة بأن يقف على باب الفردوس «واحرص على ألا يحصل على القدرة أو الإذن بمس فاكهة الحياة بل سد عليه الطريق بهذا السيف المتوهج » ، «وتتكرر مأساة قايين وهابيل فيتأكد لدينا أن «الأرض خطيئة » فى المأساة المسيحية ، فالله يقبل الخروف قربانا ويرفض محصول الأرض وكما لعنت الأرض بسبب آدم ، لعنها الرب ثانية بسبب قايين ، ويتضح الرمز الجنسى للمسيح حين يأتى أشعيا يتلو نبوءته : «سيخرج من جذع يسى قضيب ، وتنبت من جذعه زهرة تحمل عليها روح الرب » ويقول: إن النبوءة وجدت فى « كتاب الحياة» وأنها ليست حلما بل « رؤيا » ويكمل أن العذراء تحمل « ثمرة الحياة » وتلد يسوع الذى يخلص آدم من العذاب » وهذا ما يؤدى إلى إحياء « الأمل » . ويأتى المسيح فعلا ، ليصلب ويموت فداء للعالم ، ثم يقوم من بين الأموات فى اليوم الثالث ، ويصعد إلى السماء منتصراً للبشرية جمعاء .

* * *

لقد حاول أحد المفكرين السوفييت فى كتاب له بعنوان « أصول الدين » أن يرجع بالمسيحية كلها إلى مأساة أوزوريس مرجحاً أن شخصية المسيح لم توجد قط ولسنا هنا بصدد مناقشة هذه الفكرة بالنفى أو الإثبات . غير أننا لا نتردد فى القول بأن الجزء الحديث فى المسيحية (فالجزء الأول عن آدم هو امتصاص للتراث العبرى) قد تأثر تأثراً كبيراً بالمأساة المصرية . على أن هذا الواقع لا ينفى تأثر المأساة المصرية فى تطورها بالمسيحية . خاصة وأن مصر كانت فى مقدمة البلدان التى استقبلت المسيحية منذ نشأتها تقريباً وظلت الديانة الرسمية بضعة قرون . فكانت ثمة تفاعل حضارى بين الفكرتين المسيحية والمصرية ما تزال لها رواسبها فى النفس المصرية عند المسيحى والمسلم على السواء . وربما كان الطابع الملحمى الذى ساد الآداب المصرية فى العصر الوسيط هو نتاج التأثير المتبادل بين تراجيدية البطل المصرى أوزوريس — إله الخصب المعذب — وقصة

الله والشيطان التى نقلتها المسيحية عن اليهود . وربما كانت هذه هى الجذور الغائرة فى وجداننا الفنى التى أدت إلى ما يشبه الفوضى فى تاريخنا الأدبى الحديث . . فقد كتب توفيق الحكيم « أهل الكهف » أول مأساة مصرية حديثة فى قالب درامى، بغير أن يولد معها البطل التراجيدى . بينما أعلنت ثلاثية نجيب محفوظ ميلاد هذا البطل فى القالب الروائى . ولم يحل هذا التناقض الفنى إلا فى مسرحية «الراهب» حيث اعتقد أن « أبانوفر » هو أول بطل تراجيدى فى الدراما المصرية الحديثة . أما مجموعة أعمال نجيب محفوظ ، السابقة على الثلاثية فقد كانت ملحمة روائية لم تشتمل على أية بطولة تراجيدية ، ولكن البطولة الملحمية فيها نسجت على نحو خاص متفرد . وسوف نتوقف عند هذه النقطة بالتفصيل فيما بعد . يهمنا الآن أن نستأنف الحديث عن التيارات التى أسهمت فى تطور المأساة المصرية إلى أن وصلتنا فى القالب الملحمى .

* * *

بانتهاء العصر الوسيط وبداية عصر النهضة كان الأدب الشكسبيرى يصوغ التراجيديا الإنسانية على نحو مغاير للأصول الإغريقية والمسيحية على السواء . إن التراجيديا الشكسبيرية ــ كما يقول برادلى فى كتابه المعروف بهذا الاسم ــ قد اشتركت مع مآسى اليونان فى عنايتها الأساسية بشخص واحد، كما أن الأحداث تؤدى إلى موت البطل ، والقصة تصور الجزء المضطرب من حياة البطل ، وهى بالضرورة قصة عذاب ومصاب « يحلان بشخص بارز معروف . وهما فى حد ذاتهما من نوع لافت للأنظار . ويكونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجد غابر . . . ويمتد أثرهما إلى أبعد من دائرة البطل بحيث يجعلان المشهد كله مشهد ويل ، وهما عنصر جوهرى فى التراجيديا ومصدر رئيسى للانفعالات التراجيدية وبخاصة عاطفة الإشفاق » .

ولقد تطور معنى القدر عند شكسبير من كونه انقلاباً تاماً فى الحظ يحس الإنسان إزاءه بالعمى والعجز وبأنه ألعوبة فى يد قوة غامضة تبتسم له لفترة قصيرة ثم تصرعه فجأة فى كبريائه ، إلى أن أصبح البطل الشكسبيرى يهوى من قمة العظمة

الدنيوية إلى الحضيض ولا يثير سقوطه إلا الشعور بالتناقض بين عجز الإنسان والقدرة على كل شيء . ولم تعد الكارثة التراجيدية قاصرة على الحدث المفاجيء غير المبرر ، بل أضحت هناك مجموعة من التصرفات تولد تصرفات أخرى وهذه الأخرى تولد غيرها أيضاً إلى أن تؤدى هذه السلسلة من الأفعال المتشابكة إلى كارثة بواسطة تسلسل لا مفر منه فيما يبدو . (وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بشكسبير كما أكد ذلك مراراً ، فإن هذه النقطة بالذات توضح مبلغ هذا التأثير) . هذا يفضى إلى حقيقة تراجيدية هامة تقول بأن الأبطال أنفسهم هم علة مصائبهم .

« وقصة أية تراجيديا شكسبيرية أو أحداثها لا تتألف بالطبع من تصرفات أو أعمال بشرية فحسب . وإنما الأفعال هى العامل الأغلب . هذه الأفعال هى فى الأكثر تصرفات بكل معنى الكلمة، وليست أشياء تؤدى فيما بين النوم واليقظة بل هى إتيان أفعال ذات طابع مميز . ولهذا يمكن أن يقال — بمثل هذا الصدق — أن محور التراجيديا يكمن فى فعل صادر عن خلق أو فى خلق يتمخض عن فعل ».. هكذا يقرر برادلى منطلقا إلى أن الصدفة أو القدر ليست إلا حادثاً — غير خارق للطبيعة — يدخل فى التسلسل الدرامى دون تدخل شخصية ما أو الظروف المحيطة بالظاهرة « هذا التصرف من جانب القدر هو حقيقة ، وحقيقة بارزة من حقائق الحياة البشرية ولهذا فإن استبعادها كلية من التراجيديا يعنى فى عرفنا التنكر للحقيقة بل أنها ليست مجرد حقيقـــة . فلتن يبدأ الناس طائفة من الأحداث ثم لا يستطيعون أن يحسبوا حسابها أو يسيطروا عليها ، تلك حقيقة مؤسية » (وهذه هى النقطة الثانية التى لا يمكن تجاهل أن نجيب محفوظ قد تأثر بها إلى أبعد حد) وقد أضاف شكسبير إلى الحقيقة التراجيدية أنها نتاج الصراع الداخلى والصراع الخارجى معاً . ولعل هذه الإضافة لم تتحقق من قبل إلا فى التراجيديا المصرية ، حيث كان ست نموذجاً للقوى الخارجية ، وكان أوزوريس يحمل بين جنبيه صراعاً داخلياً « بينما كانت التراجيديا الإغريقية المعاصرة قاصرة على الصراع الداخلى ، والمأساة المسيحية قاصرة على الصراع بين الله والشيطان،ولذلك تحولت إلى الإطار الملحمى طوال العصور الوسطى » ... وهنا يفضل برادلى أن

يستخدم تعبير « القوة الروحية » كرمز للصراع الخارجي والداخلي معاً ، كالخير والشر والمبادىء العامة والشكوك والشهوات والدسائس والأفكار ، وكل هذه تدفع البطل التراجيدى للسير فى اتجاه ما ، يعجز أحياناً عن مقاومة القوة التى تسوقه فى هذا الاتجاه مهما كانت النهاية مدمرة « ولابد لمواجهة هذا الظروف من شيء قد يكون بوسع رجل أصغر شأناً أن يحققه ولكن البطل لايستطيعه . إنه يخطىء عن طريق التصرف أو التقاعس عن التصرف .وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى يجلب عليه الدمار » . إن الحقيقة التراجيدية تتجاوز كثيراً عن حدود التراجيديا ، ولذلك فالانطباع الراسخ للمأساة عند شكسبير هو (الضياع) الذى يدعنا نحس بالشخصية وكأنها لم تأت إلى العالم إلا لتلقى هذا المصير المؤلم . (والضياع هو أولى حلقات ملحمة السقوط والانهيار عند نجيب محفوظ ،ونموذج الضائع يستمر عنده فى بقية الحلقات) فالكل باطل هو شعار العزاء الذى لايقود إلى معرفة السر أوحل اللغز ، لذلك يحسن استبداله بكلمات أراجون : عندما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترتسم خلفه علامة الصليب .

من المسلم به — يقول برادلى — أن هذا السر أواللغز لا يحل بلغة الدين. بل إن الفنان العظيم — كشكسبير ، لا يملك سوى استقطاب عناصر المأساة فى موضوعة صارمة ، فلا ينبغى أن نصف شريعة ما أو نظاماً ما أخلاقيا أو القوة العليا فى العالم التراجيدى بأية صفات خيرة أو شريرة أوحتى قدراً محتوماً ، فلايبدو الفرد مسيئاً إلى أية شريعة أو قوة عليا ، ولا يبدو ضحية لمجموعة من الظروف الخارجية « وهذان الرأيان يناقض أحدهما الآخر ولا يستطيع أى رأى ثالث التوحيد بينهما » ومن هنا يشتد التوتر التراجيدى مادامت الشخصية ليست مجرماً يستحق العقاب ولا ضحية لمجرم آخر لا يعاقب . إنهم « مهما كانوا مخطئين فإن خطأهم بعيد عن أن يكون السبب الوحيد أو الكافى فى كل ما يلقون من عذاب » أو كما يعبر شكسبير فى مسرحية « هملت » على لسان الملك قائلا « أفكارنا ملك لنا . . . أما نتائجها فليست من صنعنا » ، إنهم يتصرفون بحرية ، ومع ذلك فإن تصرفهم يكبلهم بالأغلال ، فهم لايفهمون أنفسهم بخير مما فهموا العالم المحيط بهم، ففى كل مكان من العالم التراجيدى نجد أن تفكير الإنسان عندما يترجم إلى عمل ينقلب إلى ضده . ومهما يكن مايحلم بعمله فإنه يحصل على أبعد الأشياء عن أحلامه —

يحصل على دماره هو شخصياً . ويستنتج برادلى أن هذا يجعلنا ندرك مدى عجز الإنسان ، ولكنه قلما يوحى بفكرة القدر ذلك أن الإنسان يبدو كأنه مبعث دماره . وهذا لا ينفى بالطبع أن ثمة عوامل مساعدة على تحقيق مصيره البشع ، هذه العوامل التى تدعنا نحس بأنه (تعس الحظ بشكل فظيع) . وهنا يطرح مؤلف التراجيديا الشكسبيرية(١) ، مجموعة من الأسئلة :

— إذا كان الناس يتصرفون وفق خصالهم . فما الذى يجيئهم بالمشكلة الوحيدة التى تقضى عليهم فى حين أنها تكون خفيفة الوطء على شخص آخر ، والذى يجلبها عليهم فى اللحظة التى يكونون فيها أقل صلاحية لمواجهتها ؟

— وما السبب فى أن فضائل الإنسان تساعد فى القضاء عليه ، وأن ضعفه وقصوره متشابك مع كل شىء بديع فيه إلى حد قلما نستطيع معه فصلها عن بعضها البعض حتى فى الخيال ؟

— إننا لا نجد فى تراجيديات شكسبير ما يجعلنا نعتبر تصرفات الأشخاص وآلامهم محددة مقدما نوعاً ما ، بصورة تعسفية دون مراعاة لمشاعرهم وأفكارهم وما يتخذونه من قرارات . كما أن الحقائق لاتستعرض قط بصورة تبدو لنا معها كما لو كان للقوة العليا — مهما يكن كنهها — ضغينة خاصة تطوى عليها الجناح ضد أسرة أو فرد ما . أى أنه لا يتولد فينا أى انطباع محدد حول القضاء والقدر الذى يجثم على رب أسرة ما — بسبب جريمة بشعة ارتكبها أو مروقا عن الدين — ما هو إذن هذا القدر الذى تقودنا الانطباعات التى بحثناها الآن إلى وصفه بأنه القوة العليا فى العالم التراجيدى ؟

ويجيب برادلى « يظهر أنه تعبير أسطورى عن الجهاز أو النظام بكامله الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به . والذى يبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم ، وهذه تؤدى إلى تحديد تصرفهم والذى هو بالغ من العظم والتعقد حداً قلما يستطيعون معه فهمه فهماً تاماً أوالتحكم فى تصرفاته . والذى له خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات

---

(١) الترجمة العربية — المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر — ١٩٦٣ .

تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يبدون من ندم ».

هذا المفهوم الشكسبيرى للقدر ،وتلك الموضوعية الصارمة التى تتحكم فى مسار التراجيديا الشكسبيرية ، يشكلان السمة الأساسية فى ملحمة نجيب محفوظ . وإذا كانت المأساة المسيحية قد تفاعلت مع التكوين التراجيدى للنفس المصرية (كما لاحظ يحيى حقى الإحساس المسيحى بالخطيئة فى رواية زينب ، وكما نلاحظ نحن فى اختيار الحكيم لموضوع أهل الكهف ، وفى اختيار لويس عوض لقضية الراهب) .

وإذا كانت الشكسبيرية قد أسهمت فى تكوين نجيب محفوظ الفنى وبلورت إحساسه التراجيدى كما سنرى فيما بعد ، فإن التجربة العربية منذ العصر الجاهلى إلى العصر الإسلامى إلى العصر الحديث ،كان لها تأثيرها الفعال فى استجابة الروح المصرية إلى إضافات مأساوية جديدة .

* * *

وسوف يظل للكاتب السورى صدقى اسماعيل فضل الزيادة فى تحديد معالم التجربة المأساوية عند العرب فى كتابه الهام « العرب وتجربة المأساة[1] » . وهو ينطلق من أن التاريخ البشرى حين يبدو سلسلة من مراحل الانهيار المتعاقبة ، دون مبرر منطقى إلا أن العالم يفسد يوماً بعد يوم ، ينصرف التفكير إلى التسليم بأن هناك قدراً لاسبيل إلى رده ، يحتم الانهيار ، لذلك كانت المأساة نسيج الحياة وجحيمنا اليومى كما يقول جوته فى « فاوست » . والخطيئة الفاجعة هى خطيئة لانستطيع أن نتهم بها أحداً ، ومن ثم ليس بمقدورنا أن نفهم وجود قاض يحكم، كما يقول شيلر فى «ظاهرة الفاجع » . فالسقوط الذى يبدو من طبيعة الحياة الإنسانية ، يصنع دائماً بيد الإنسان لابيد القدر . ومن ثم فهو يتناول ما يمكن أن تكون عليه القيم وليس ماهو محتم . وإذا كان ثمة مظهر للضرورة فى تجربة الفاجع ، فهو الاعتراف بالسقوط.

---

(١) الناشر : دار الطليعة بيروت ـ ١٩٦٢ .

والاستسلام أمام القدر هو خلاصة التجربة الجاهلية عند صدقى اسماعيل . والقدر الجاهلى هو الدهر ، هو الزمن . لذلك كانت الحرب والفروسية من مقومات الوجود اليومى . فمن أجلها (يبدو الإذعان موقفاً حراً) . وحماية الماضى وقداسة القيم القديمة هى الوجه الفكرى للاستسلام ، بينما المغامرة هى الوجه العملى « مادام الأصل هو القدر الإنسانى الصارم ، فهو المقدس الذى لايمس . وهذا مايفسر موقف المغالاة والجموح فى الإنسان الجاهلى والاندفاع دون تردد أو نكوص ، وكانت الإرادة الجماعية صورة القدر فى الحياة اليومية لدى الجاهليين ، فمصير الفرد هو ما أراده الجميع . والجميع ليسوا أولئك الذين تعيش بينهم فحسب، ولا الأجداد الذين انقرضوا « بل القيم الخلقية التى صنعتها التجربة الإنسانية خلال الزمن وأصبحت راسخة الجذور فى الطبع البشرى » . أما القضية الرئيسية فى الإسلام فهى العلاقة بين الإنسان والله . وهى علاقة قائمة على أســــاس التسليم بالحقيقة الإلهية « فالمعرفة ليست غاية على الإطلاق » . وعلى الإنسان أن يذعن لما « يمكن» أن تقدره المشيئة الإلهية دون أن يساوره الشك فى عدالتها وصواب حكمها « إن هذا الإمكان هو محور المأساة فى التجربة الإسلامية فالله هو ينبوع الرحمة وسوط العذاب فى آن واحد « وليست الحياة الإنسانية إلا تجربة انتظار تزدحم بأعنف ألوان الشعور بالمسئولية تجاه القيم الروحية التى تمثل المصير الخلقى للإنسان فالإمكان بالتجربة الإسلامية هو صورة صارخة للإلتزام بالقدر الإلهى الذى ترجع إليه جميع القيم . والندم هو اعتراف ضمنى بأن الخطأ فى طبيعة الإنسان . ومنذ بداية عصر الإنحطاط تبدأ إدانة القدر « الزمن وغد والقدر عدو غير معقول» وبهذه الصورة يبدو القدر قوة عاتية فى طبيعتها العبث والغدر ، وليس لها من سبيل إلا الصدفة العمياء ، وحين تتحكم الصدفة بالمصير الإنسانى يتوارى كل مايدعو إلى الإلتزام ، وتتغلغل الريبة فى كل موقف حر يقتضى الوعى والتصميم . ذلك أن الإرادة الحرة لاتستطيع أن تمارس فعاليتها إلا فى ظل اليقين ، إلا فى الإذعان للسنن الحتمية التى تحدد مكانة الإنسان فى العالم ، وتحفزه إلى حماية مصيره حين يكون هناك مايهدد القيم أو يوردها التلوث والسقوط .

وعلى هذا النحو فإن مأساة الانحطاط تتمثل فى إعفاء الإرادة الإنسانية من كل التزام ، ولكنها لاتحررها من التمزق الدفين الذى يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا

بغير ذنب أو جريرة إلا أنهم غير قادرين إلا على الرفض والانهزام، وفى هذا التمزق تلوح الدعائم القائمة التى يستند إليها القدر فى اقتناص المصائر : الحظ والخرافة والمعجزة والغيب ، وهى جميعاً مظاهر للتعبير الفاجع عن الفرار من المأساة .

* * *

إن الامتزاج العميق بين التراجيديا المصرية القديمة ، والمأساة المسيحية ، والتجربة العربية « الإسلامية بوجه خاص » هو انعكاس أمين للتفاعل الحضارى العميق بين مختلف مراحل تطور تاريخنا من مصر الفرعونية إلى مصر القبطية (ولا أقول اليونانية الرومانية بلغة الأوروبيين ، لأننا من جهة لاينبغى أن نسمى إحدى مراحل تاريخنا باسم المحتل ، ومن جهة أخرى فإن الحضارة المصرية فى تلك المرحلة قد اكتسبت الشىء الكثير من المسيحية لا من اليونان أو الرومان ، وبالتالى فإن النفس المصرية لم تكتسب شيئاً ذا بال من المأساة اليونانية ، بل إن حرباً سجالا ظلت بين مصر والامبراطورية ليخضع المصريون للتفسير الرومانى للمسيحية دون جدوى » ، ومن مصر القبطية إلى مصر العربية (ولا أقول الإسلامية ، لأن الحضارة العربية كانت أعمق من أن يكون الإسلام هو عنصرها الوحيد ، كما أن التجربة العربية مع الإسلام تختلف تماماً عن تجارب الأمم الأخرى مع نفس الدين) . مصر الفرعونية ومصر القبطية ، ومصر العربية الحديثة هى الحلقات الثلاث الرئيسية فى تاريخنا القومى . ومن خلال الامتزاج الحضارى العميق بين هذه الحضارات تكونت ملامح النفس المصرية ، وتشكلت معالم مأساتها . غير أن أحدث هذه الحلقات — وأعنى به مصر العربية — هى العامل الحاسم فى تكويننا النفسى والمأساوى ، لا لأنها أقرب إلينا من ناحية الزمن . بل لأنها تاريخ مستمر سبقته فترات — تقصر أو تطول — من الانسلاخ والتمزق والبتر . فهما كانت هنالك بقايا فرعونية أو رواسب قبطية فى الروح المصرية ، فإن العنصر العربى الحديث هو العنصر الأغلب والأكثر فعالية . هذا الإيضاح هام للغاية عند تحديد عناصر المأساة المصرية فى ملحمة نجيب محفوظ . فالأسرة القاهرية المسلمة هى الهيكل الروائى فى جميع قصص هذه الملحمة .

* * *

تطور فن المأساة من الشعر الغنائى إلى الدراما الشعرية إلى الدراما لنثرية إلى النثر الروائى . أى أن التراجيديا تراوحت بين البناء الدرامى والبناء الملحمى . ويلاحظ برادلى أن « التراجيديا تعنى فى نظر القرون الوسطى قصة أكثر منها تمثيلية » ويدعم لويس عوض هذه الملاحظة بقوله إن فترة ازدهار الملحمة المصرية كانت العصور الوسطى . ولقد تسبب تخلفنا الحضارى الشديد ، ولقاتنا بالفكر الأوروبى منذ نهاية القرن التاسع عشر فى اضطراب أدبنا وفنونا اضطراباً عظيما . . فليست لدينا مرحلة كاملة محددة يمكن تسميتها بحسم بالمرحلة الكلاسية أو الرومانسية . . . الخ . وليست لدينا التقاليد الأدبية والأصول الفنية الراسخة فى هيكلها العام وشكلها الكلى . . . وإنما كنا نستعير من قوالب الأدب الغربى بعضاً من جزئياتها المتفرقة لافى تطورها الشامل . لهذا ولدت المأساة الرومانسية على يد هيكل قريبة الشبه من التراجيديا المسيحية ، ولهذا أيضاً ولدت « أهل الكهف » خالية من البطل التراجيدى بالرغم من تكوينها الدرامى . كذلك كتب نظمى لوقا « رقيق الأرض » — التى دعاها فيما بعد بالمغتصبة — متأثراً إلى حد كبير بالمأساة اليونانية .

وأصدر نجيب محفوظ مجموعة من القصص ذات الرداء الفرعونى لم تعرف قط طريقها إلى دنيا المأساة . وكان صادقاً إلى أبعد حد حين توقف فجأة عن هذا اللون من التأليف ، ليدخل مباشرة إلى ذلك العالم الكبير ، ليدخل مصر المأساة . وكما كتب الحكيم أول مأساة مصرية فى العصر الحديث بغير أن تتضمن أية بطولة تراجيدية فان محفوظ بدأ صياغة مأساة القاهرة الجديدة ، خان الخليلى ، زقاق المدق ، بداية ونهاية ، السراب ، فى ردائها الملحمى الذى يمتص الصراع بين الخير والشر دون أن ينتصر الخير قط ، ذلك أنه فى صدقه مع تاريخنا الاجتماعى والسياسى لم يخضع لتعريف الملحمة الذى ساقه لويس عوض فى ثلاث نقاط :

الصراع مع قوى خارجية ، نصرة المعذبين فى الأرض ، البطل المنتصر . أكثر من ذلك أن نجيب محفوظ لم يكتب هذه المجموعة من الأعمال وفى ذهنه أى تصور لبناء ملحمى . لقد كتبها كروايات مستقلة عن بعضها البعض . لكنه كتبها وفى ذهنه — بكل تأكيد — تصور شامل لمأساة مصر : يبدو هذا التصور واضحاً من اختياره للشعب المصرى ذى التاريخ الطويل المعذب ، وشريحة البرجوازية الصغيرة التى تعانى ويلات وضعها السياسى والاجتماعى والاقتصادى الممزق ، فى

فترة ما بين الحربين . كتب نجيب هذه الروايات بوجدان المنتمى إلى المأساة ، ولكنه منتم من نوع خاص ، منتم فى أزمة كتبها نجيب بروح الممثل لجيل الهزيمة ، جيل المأساة ، جيل الانتماء والرفض فى آن واحد . لذلك كانت هذه المجموعة من الروايات ، تمثل فيما أرى ، ملحمة السقوط والانهيار ، ولم تكن قط ملحمة الانتصار .

الصدق الفنى البالغ الصرامة ، هو السمة البارزة فى أدب نجيب محفوظ . إن صدقه فى اختيار الشكل الملحمى كان تمهيداً طبيعياً لاختياره الشكل الروائى فى الثلاثية التى أعلنت ميلاد البطل التراجيدى فى الأدب الأدب المصرى الحديث . « وأكرر أن التناقض بين البطولة التراجيدية والإطار الفنى للمأساة — الذى نتج عن اضطراب تاريخنا الأدبى — قد حل فى مسرحية « الراهب » على يد لويس عوض » .

يبدو الصدق الفنى عاملا هاماً فى التوفيق إلى اختيار عناصر العمل الفنى إذا تصدينا للارتباط الملحمى بين روايات نجيب الخمسة ، والعناصر الأساسية المكونة لبنائها .

توفيق الحكيم ولويس عوض، اختارا الثوب التاريخى لمصر المسيحية كقالب درامى للمأساة . أما نجيب محفوظ فالتقى مع الواقع مباشرة . ومعنى هذا أنه التقى بمجموعة هائلة من العناصر المعقدة. التقى أولا بجوهر المأساة المصرية : هل هو الجبر أم الاختيار . الحضارة الزراعية تؤمن بالعدالة المطلقة والاختيار المطلق. الحضارة المدنية تؤمن بالجبر الصارم . يقول لويس عوض : « لهذا كله كان المجتمع الزراعى قاسياً فى حكمه على كل مخطىء ، على كل خارج على العقل، هو لا يغتفر الخطأ ولا يغتفر الخطيئة . ولقد يدفع المخطىء أو الخاطىء ثمن خطئه أو خطيئته باهظا ، ولكن الإيمان بالمطلقات يمنع الغفران له أو الأسى لمصرعه كذلك يمنع الغفران له أو الأسى لمصرعه الايمان بالاختيار »، « المجتمع الزراعى مجتمع قائم على الاختيار . وأبناؤه يكثرون من الحديث عن القدر وعن القضاء وعن إرادة الله ، ولكنهم فى صميمهم يؤمنون بالاختيار، ولا يأتون شيئاً يدل على إيمانهم بالقدر . هم لا يجازفون ، هم لا ينتقلون هم لا يدخلون معركة إلا بعد امتحان سلاحهم، هم يؤمنون بالاختيار لأن الإيمان

بالاختيار معناه العقاب والثواب » . ثم يقول إن من ينحرف عن « العقل » فى المجتمع الزراعى ، إما أن يكون هدفاً للسخرية وتأديبه يكون فى الملحمة حيث ينازل البطل رمز الخير الوغد رمز الشر ويصرعه (١) .

نجيب محفوظ يعرف أن الحضارة المصرية فى جوهرها حضارة زراعية يحكمها قانون أساسى هو العدالة فى الأرض وفى السماء . فبالعدالة وحدها تدور آلة الكون وآلة المجتمع ، والعدالة لامعنى لها إلا إذا كان كل ما فى الوجود مختاراً ، ومسئولا عن اختياره . لذلك فإنه — بوعى منه أو بغير وعى — يصوغ المأساة المصرية فى الشكل الملحمى . فنحن حقاً أبناء الحضارة الريفية التى يحكمها قانون الاختيار قانون الملحمة . ولكن ملحمة المأساة المصرية لها سمات خاصة، لها ظروفها المتفردة إنها تركة تاريخ طويل مثقل بالعبودية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية ، إنها صليب ضخم تسمرت على خشبته حرية شعب كامل آلاف السنين . كذلك فالبرجوازية الصغيرة التى عاش نجيب فى لظاها ليست تعبيراً عن الحضارة الريفية وحدها ، إنها تجسيد عميق للقاء الريف بالمدينة . . . فهى تحمل فى جوهرها قيم المجتمع الزراعى ولكنها تعيش فى قلب المدينة الجديدة . مأساتها إذن لاتقوم على الاختيار الناجم عن السكون والاستسلام فحسب ، إنها تقوم أيضاً على أهم الركائز الروحية فى المدينة الجبر ! الجبر الذى يؤدى إلى المغامرة ، فتصبح حياة الانسان مخاطرة شخصية مع القدر . الشخصية المدنية إذن، هى شخصية قلقة وثائرة ومضطربة، هى شخصية لاتعرف الأمان فى داخل النفس ولا فى خارجها ، فعلام تعتمد هذه الشخصية فى كفاح الحياة وهو طويل مرير ؟ هى تعتمد على شىء واحد هو القدر وهذه النفس تحس بأنها أداة فى يد الله إن كانت مؤمنة وألعوبة فى يد القدر إن كانت غير مؤمنة ، كما يقول لويس عوض . لذلك كانت شخصية مغامرة ، مخاطرة ، تجنح إلى النسبى وتمقت المطلق . ومن هنا كانت القيم والمعايير والمقاييس هى المصطلحات الجديدة فى الحضارة المدنية .

نجيب محفوظ يختار البرجوازية الصغيرة لبنائه الملحمى ، ويعلم تماماً أنها

---

(١) « المسرح المصرى » .

مزيج معقد من الجبر والاختيار ، من الريف والمدينة ، من الاستسلام والمغامرة. البناء المعقد للبرجوازية الصغيرة ، هو أكثر الأبنية الطبقية تعبيراً عن المأساة المصرية . فهى الشريحة الاجتماعية الوحيدة المعلقة فى الهواء كسيزيف وهى الشريحة الاقتصادية الوحيدة الهاوية فى حضيض اليأس من المستقبل . وهى الشريحة السياسية الوحيدة التى أنبتت أقصى تيارات اليمين واليسار حيث كان مآلها الدائم عذاب السجن . نجيب يختار البرجوازية الصغيرة وهو على وعى بأنها أعرض وأطول الشرائح الطبقية فى مصر ، وأعمقها إحساساً بضراوة المأساة . نجيب يختار الزمن بوعى تراجيدى عميق ، فهو يختار البرجوازية الصغيرة فى فترة ما بين الحربين ، وهى المرحلة المأساوية الكبرى فى تاريخنا الحديث. نجيب يختار الأسرة القاهرية المسلمة وهو على وعى فذ بأن الإسلام هو العنصر الروحى الوحيد الذى يلتقى مع طبيعة البرجوازية الصغيرة المصرية فى المدينة .

الإسلام هو «سوط عذاب وينبوع رحمة فى آن واحد» كما يقول صدقى إسماعيل، البرجوازية الصغيرة المصرية هى ملتقى شعار الريف « الله المنتقم الجبار » وشعار المدينة «الغفور الرحيم» كما يقول لويس عوض . الإسلام إذن يلتقى مع البرجوازية الصغيرة أعمق لقاء وأصدقه فهو التعبير الروحى الوحيد الملائم لتكوينها المزدوج. الإسلام أيضاً هو العنصر الغالب على وجدان الحضارة العربية الحديثة وهى الحلقة الحضارية الأكثر معاصرة فى التاريخ المصرى (وهذا هو الفرق بين توفيق الحكيم ولويس عوض من جانب ، ومحفوظ من جانب آخر ، فقد كان لقاؤه المباشر مع الواقع المصرى سبباً رئيسياً فى بحثه عن التفاصيل المكونة للتراجيديا المصرية ومنها الإسلام ، بينما كان تجريد الحكيم ولويس عوض سبباً رئيسياً فى التعميم واختيار المسيحية هيكلا للتراجيديا) .

لا نستطيع أن نهمل بعد كل ذلك أن نجيب محفوظ الإنسان هو ابن البرجوازية الصغيرة المصرية فى مدينة القاهرة ، وأنه عاش فى يناعة شبابه مرحلة السقوط والانهيار فى تاريخنا السياسى والاقتصادى والاجتماعى الحديث ، وأنه استراح إلى فلسفات الانتماء الفكرى إلى قضايا البشر بصورة عامة، وقضية المجتمع المصرى بصورة خاصة ، وأنه اتخذ موقف الرفض الحاسم لكافة القيم المهترئة فى هذا

المجتمع ، أو فى العالم . وأنه اطمأن إلى الشكل الفنى الذى يستوعب الانتماء إلى المعذبين ، وهو الملحمة . وانتهى بالصراع بين أبطاله والقوى الخارجية إلى الهزيمة — لا إلى النصر الملحمى — انتهاجاً لمبدأ الرفض الذى صاحب معه فكرة الانتماء فكان الرفض والانتماء جوهراً أصيلا لأزمة نجيب محفوظ . كما كانت الحرية جوهراً أصيلا للتراجيديا المصرية .

* * *

« القاهرة الجديدة » هى الحلقة الأولى فى التكوين الملحمى لأعمال نجيب الروائية ، التى بدأ كتابتها عام ١٩٣٨ وانتهى منها بتأليف السراب عام ١٩٤٤ . ولعل اختياره الدقيق لعنوان « القاهرة الجديدة » يكعس تحديده المنهجى لطبيعة المرحلة التاريخية التى عاشتها مصر فيما بين الحربين . مأساة القاهرة الجديدة هى الحلقة الأولى فى ملحمة السقوط والانهيار ، لا لأنها كتبت أولا من الناحية الزمنية ، ولا لأنها تؤرخ بالتعبير الفنى لإرهاصات الحرب الثانية بينما بقية الروايات تصور مراحل الحرب وما بعدها . إن اختيار مأساة القاهرة الجديدة كافتتاحية للملحمة الكبيرة يعتمد أساساً على تجسيد الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية فى ذلك الحين ، وهى حالة « الضياع » الرهيب الذى غلب الإحساس به على بقية مشاعر المصريين فى تلك الحقبة المليئة بالقلق والاضطراب والتوجس . . . فلم تكد نيران الحرب الأولى تخمد حتى التهبت نيران أولى مراحل الثورة القومية فى بلادنا عام ١٩١٩ ، ولم نكد نظفر بالقليل من مكتسبات هذه الثورة التى لم تنجح تماماً حتى بدأت تتجمع فى الأفق سحب الأزمة الاقتصادية الكبرى فى العالم الرأسمالى ، ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة فى اغتيال حريات الشعب الديموقراطية ونشأة الاتجاهات الفاشستية والشوفينية فى الحركة القومية ، وشيوع البطالة والانحلال والبؤس . ومن ثم لم يكن هناك مفر من الإحساس الشامل بالضياع النفسى المدمر . فالقاهرة الجديدة إذن هى القاهرة البرجوازية الضعيفة التى نشأت حديثاً فى ذلك الوقت فى أوج عصر الاستعمار ، وبين أحضان الاحتلال ، وفى ظل هيمنة العلاقات الإقطاعية وقيمها . القاهرة الجديدة هى كل ذلك ، وبما يتضمنه من تناقضات فى البناء الاقتصادى والاجتماعى والسياسى بشكل عام ، والبناء

الإنسانى لمختلف الفئات بشكل خاص ، والبناء الذاتى للأفراد بشكل أكثر خصوصية . وعندما يستشعر نجيب أن الضياع هو الأرض الحقيقية للتراجيديا المصرية حينذاك ، فإن شعوره يصدق مرتين عندما تقع بصيرته الفنية على أكثر الفئات ضياعاً ، ثم يصدق هذا الشعور ثلاث مرات بل إلى مالانهاية عندما يمضى فى الاستقصاء والتخصيص حتى يمسك بيده «الضائع» النموذجى والفرد فى آن واحد. النموذج الرامز إلى ضياع مصر كلها ثم يتدرج الرمز إلى ضياع فئته الاجتماعية ، فطائفته الخاصة ، فضياعه هو شخصياً .

القاهرة الجديدة عند نجيب محفوظ هى قاهرة الموظفين وطلبة الجامعات والتيارات الفكرية القادمة من أوروبا ، فهى قاهرة المثقفين أو قاهرة أزمة المثقفين لذلك كان الضياع الفكرى هو السمة البارزة على أرض القاهرة الجديدة، وإن كان الضياع الاجتماعى يشكل طبيعة هذه الأرض، وجوهر مأساتها. والمقدمة التمهيدية للبناء التراجيدى فى القاهرة الجديدة . مليئة بالتفاؤل . . . فالبنات دخلن الجامعة والشباب يدخل مع بعضه البعض فى مناقشات خصبة حول الأفكار الجديدة ، و « محجوب » ابن الموظف الفقير فى القرية يتمكن من دخول الجامعة حتى يصل إلى الليسانس و«مأمون» الشديد التدين يستطيع أن يجهر بآرائه فى المرأة والمجتمع والقيم الحديثة ، و « على طه » مقتنع بحتمية التطور الاجتماعى إلى الاشتراكية ، والبيئة العلمية ، و « أحمد بدير » يحدد المناخ السياسى بقوله « على الصحافى أن يسمع لا أن يتكلم ، خاصة فى عهدنا الحاضر » . القاهرة الجديدة تضم أولئك الشباب — وكأن الفنان باختيارهم شباباً يريد أن يجسد فيهم القاهرة «الجديدة» بمختلف أزماتها وأزماتهم — تضمهم فى بنائها الرحب الذى يضم قمة الشرائح الاجتماعية والأزمات النفسية فى مزيج مركب على نحو غاية فى التعقيد. عندما يقول محجوب: أنا رأسى هواء ، والأستاذ مأمون قمقم مغلق على أساطير قديمة ، وعلى طه معرض أساطير حديثة ، إنما يحدد بدوره معالم الأزمة الشاملة التى يواجهونها كلهم بالإضافة إلى الأزمة الخاصة بكل منهم . . فأمون اعتمد على ركائز الدين حتى أقعده المرض عن اللحاق بالمدارس إلى الرابعة عشرة ، فذاق مرارة العزلة ، وعرف الألم ، وانصهر فى أتون تجربة قاسية . أما على طه فقد تزعزعت عقيدته منذ مستهل حياته الجامعية ، وتعرض لآلام التحول الرهيبة ،

محجوب وحده كان قلبه فى ظلام وعقله فى ثورة دائمة ،شعاره الأثير كلمة «طظ» وفلسفته هى الحرية ، ولكنها حرية من نوع خاص ، هى التحرر من كل شىء ، من القيم والمثل والعقائد والمبادىء .. فهل معنى ذلك أن محجوب عبدالدايم قد أعلن ميلاد اللا منتمى المصرى ؟ إنه يعجب بقول ديكارت : أنا أفكر فأنا موجود ويتفق معه على أن النفس أساس الوجود ، ثم يقول بعد ذلك أن نفسه أهم ما فى الوجود ، وسعادته هى كل ما يعنيه ، ويرى من الجهالة والحمق أن يقف مبدأ أو قيمة فى سبيل نفسه وسعادتها . غايته من دنياه : اللذة والقوة .وليس هذا هو اللا منتمى . فالقيم — بالفعل — هى مقياس الانتماء أو اللا انتماء ،ولكن معركة محجوب مع القيم لا تنبع من التصور العبثى للوجود ، لا تنبع من التصور الشامل للكون والعالم لذلك فهو يقول إن فلسفته يجب أن تظل سرية — لا احتراماً للرأى العام فإن من مبادئها احتقار كل شىء — ولكن لأنها لاتأتى أكلها إلا إذا كفر الناس بها وآمن بها وحده . . . وليست هذه دعوة اللا منتمى إلى الحرية . حرية اللا منتمى حرية مفتوحة ، بل هى لا تتحقق على المستوى الفردى مطلقاً .

اللامنتمى لايطرح مشكلة الحرية هكذا : حريتى أنا « والآخرون إلى الجحيم» ولايطرحها هكذا : حريتى أنا «والواجب أن أمنح الآخرين حريتهم » بل يقول: حريتى أنا لاتتحقق إلا إذا تحققت حرية الآخرين فى نفس الوقت . فالحرية فى مفهوم اللامنتمى ترتبط عند الفرد بحرية الآخر . اللاانتماء ظاهرة حضارية لم نعرفها نحن إلى الآن ، وإنما عرفها الغرب فى ظل حضارة سامقه بلغت الذروة فى مجالى التكنلوجيا والمجتمع على السواء ، أما القاهرة الجديدة فإنها تعيش فى ظل مرحلة حضارية شديدة التخلف فى كافة المجالات ، لهذا يبدو الانتماء قدرا على أجيال هذه المرحلة ، ناحية اليمين أو ناحية اليسار كما نرى فى مأمون رضوان وعلى طه . كما يبدو « الضياع » ظاهره اجتماعية حتمية الوجـــود كما نرى فى محجوب عبد الدايم .محجوب كان ضائعا اجتماعيا فهو مدين بنشأته للشارع والفطرة، وهو ضائع فكرياً لأن الضياع الفكرى هو عدم التمثل الواعى العميق لأى من تيارات الفكر واللامبالاة الساذجة بالقيم النابعة منها . والضياع الاجتماعى هو التحلل من وشائج الارتباط بالمجتمع ارتباطاً صحياً بالانتماء أو اللاانتماء ، أى أنه

ليس احتجاجاً واعياً على فساد المجتمع . وهـذا هو الفرق الأكبر بين الضائع واللامنتمى، فهذا الأخير يكون فى حالة من العراء الكامل أمام الذات، أمام النفس (لذلك فهو يعيش حياته فى كافة أبعادها ومستوياتها) أما الضائع فهو شخصية مزدوجة أو مثلثة . . . . الخ . شخصية ليست مرتبطة (أشد الارتباط) بالذات الفردية (لذلك فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته مطلقاً) .

القاهرة الجديدة الضائعة هى القاهرة الرومانسية . « إحسان » صديقة على طه تقرأ بجدولين والآم فرتر والآم رفائيل . إحسان فى أزمة خانقة ، فقد نبتت هذه الزهرة الجميلة وسط أشواك برية . الأب يقامر بشرف ابنته مقابل المـال ، والأخوة الـكثيرين خواة البطون ، والدراسة بالجامعة طويلة طويلة . . . وهى تحب على طه حباً صادقاً ، وهو أيضاً يحبها حباً صادقا عميقا ، ومحجوب يتلصص النظرات إلى هذا الحب وفى وجدانه تعشش المغامرات مع جامعة أعقاب السجائر « لست خيراً منها فهى جامعة أعقاب سجائر ، وأنا جامع أعقاب فلسفات » .

هذه كلها ، كانت المقدمة التمهيدية للبناء التراجيدى لمأساة القاهرة الجديدة . وهى بالرغم من كل شىء مليئة بالتفاؤل ، لأن خيوط المأساة لم تـكن قد بدأت بعد فى التشابك والتعقد والتأزم . لذلك فـكل خيط بمفرده لا يصنع الـكارثة مهما كان « الضائع » أحد هذه الخيوط وأخطرها جميعاً . البداية الفنية للمأساة تبدأ برسالة صغيرة تلقاها محجوب من والده تقول إنه سقط فريسة لمرض خطير « ومن عجب أنه لا يذكر أن أباه شـكا المرض يوماً ما » لم يكن بين محجوب والامتحان النهائى سوى أربعة أشهر ، لذا مضى يحدث نفسه : لو انتهى أجل الرجل لوئدت آمالى جميعاً . الفنان حريص للغاية على تركيز الزمن ، على الإحساس به كمرادف للقدر ومن هنا يكون هذا الحدث هو البداية الحقيقية للمأساة. أبوه كاتب صغير بشركة الألبان اليونانية بالقناطر ، خدمها ربع قرن مقابل ثمانية جنيهات فى الشهر يبذل له منها ثلاثة جنيهات تنهض بضروراته فى العاصمة من مسكن وملبس ومأكل .

لهذا السبب يصبح مرض والد محجوب « أزمة نموذجية » لبداية المأساة فى أية أسرة برجوازية صغيرة لا تملك شيئاً سوى الوظيفة أو الشهادة. وظيفة الأب

مهددة الآن بالضياع ، وشهادة الابن مهددة تلقائياً بالضياع . والضياع إذن هو جوهر الشخصية الرئيسية فى القاهرة الجديدة . محجوب الضائع لا يؤمن بالحرية ، الأدق أنه لا يعرفها « الحرية المطلقة ... طظ المطلقة ..، ليكن لى أسوة حسنة فى إبليس . الرمز الكامل للكمال المطلق .. هو التمرد الحق والكبرياء الحق والطموح الحق والثورة على جميع المبادىء » الضياع فى القاهرة الجديدة ليس بحالة فردية بل ظاهرة اجتماعية ، فهناك «سالم الإخشيدى» صديق محجوب القديم ، أين هو الآن؟ كان يقود المظاهرات فيما مضى ، وطلبه الوزير ذات يوم ، فخرج من عنده ليردد هذه الحكمة الذهبية «ميدان الجهاد الحقيقى للطلبة هو العلم » . وتخرج بعدئذ ليشغل – قبل أوائل الطلبة — وظيفة السكرتير لقاسم بك فهى بتوصية خاصة من الوزير فى الوقت الذى كانت فيه الوظائف مغلقة فى وجه الجميع . فإذا كانت الثورة الوطنية قد فتحتها ، فإن إرهاصات الحرب عادت فأغلقتها . تسوق رسالة الأب ابنه إلى سالم الإخشيدى وفى أعماقه يتوسد مفهوم الضائعين للحرية وتترسب قصة الضياع المشترك بين الاثنين وهذا هو منهج الفنان فى البناء التراجيدى للاحداث . إن اختياره للبداية الفنية للمأساة (مرض الأب) يتفق تماماً مع اختياره للشخصيات فالإخشيدى هو مركز الجذب لمحجوب . . . وهذا طبيعى بالنسبة لتاريخ الفقر والصدع الاجتماعى المشترك . كما أنه طبيعى أن يبدأ محجوب من حيث انتهى الاخشيدى. إن تكرار نماذج الضائعين يدعم القول بأن الضياع ظاهرة اجتماعية . ولكن اختيار محجوب بالذات محوراً للتراجيديا يصور المأساة فى قالبها الذاتى المنفرد . الضياع الاقتصادى فالاجتماعى فالنفسى فالفكرى والخلق هو أرض المأساة فى القاهرة الجديدة ، ولكن محجوب هو محور هذه المأساة «وألق على المدينة — بعد أن زار أبوه المشلول — نظرة شاملة وهتف : يا قناطر يا بلدنا وزعى الحظ بين أبنائك بالعدل » نطق بهذه الكلمات من أعماق اللاوعى ، وهو على حافة الهاوية . إن الشلل العضوى يرادف عند محجوب ، الشلل الاقتصادى . هذا النوع من الشلل يبلور عناصر المأساة « وجلس على كرسى قريباً من الفراش ثم أطرق مفكراً : هذه أسرة يتعلق مصيرها بحياة رجل مهدم فماذا تحت الجفنين المطبقين ؟ أنجاح أم تشرد ؟ لماذا لم يتأخر هذا الشلل عاماً آخر ؟ . وذكر شارع رشاد باشا الصامت الجليل ، والقصور القائمة على جانبيه ، والباشوات والباكوات تحملهم السيارات

منه وإليه ، والنساء اللاتى يلحن وراء ستائره وبين خمائله . فأين من أولئك والداء اليائسان وهذا البيت المتداعى ؟؟ وجعل يقول لنفسه : أنه لوكان وريث أحد تلك القصور وأشقى أبوه —الباشا— على الموت لانتظر موته بفارغ الصبر وتنهد من قلب مكلوم وقد احتدم الغيظ فى قلبه . ثم تساءل وهو لا يتحول عن إطراقه : ترى كيف تنتهى هذه المأساة ؟ .. إن هذا التساؤل يجرنا إلى الوراء ، إلى الأيام الخوالى التى عقدت فيها الظروف أواصر الصداقة والحب بين محجوب وأمه وإمارات الخوف والرهبة من أبيه ، فلم يكن حزيناً عليه بقدر ما كان حزيناً على الجنيهات الثلاثة .. خاصة بعد أن أعلن الطبيب أنه لن يعود إلى عمله «أربعة أشهر فقط بينى وبين ثمرة كد خمسة عشر عاماً » . هذه عناصر المأساة إذن فى إطار الزمن : لماذا قدر له أن يولد فى ذلك البيت؟ وماذا ورث عن والديه سوى الهوان والفقر والدمامة ؟ أليس من الظلم أن يرسف فى هذه الأغلال قبل أن يرى النور ؟ إن جوهر المأساة حقاً أن يكون هذا الضائع هو « الأمل » الوحيد عند هذه الأسرة المنكوبة .

قبل أن نراقب الفنان وهو يحرك صور المأساة ، ينبغى أن ندرك الفرق بين الشخصية التراجيدية ، والبطل التراجيدى . محجوب وعلى طه شخصيتان مأساويتان الأول تتسبب نشأته الاجتماعية فى ضياعه الانسانى ، والآخر تتسبب نشأة حبيبته فى فقدان حبه . . . والقدر فى الحالين يعنى أن مجموعة من الظروف السابقة على الشخصية تصطدم مع مقومات هذه الشخصية فيحدث التمزق المأساوى . كمال عبد الجواد فى الثلاثية بطل تراجيدى بطولته كامنة فى أعماقه التى تشتمل على مجموعة هائلة من المتناقضات تؤدى إلى المأساة . الشخصية التراجيدية مأساتها قادمة من الخارج ، أما البطل التراجيدى فأساته قادمة من الداخل . ولاشك أن الشخصية والبطل التراجيديين يرتكزان على الداخل والخارج معاً ، ولكن السيادة للقوى الخارجية فى الشخصية التراجيدية والسيادة للقوى المتصارعة فى الداخل عند البطل التراجيدى . لهذا السبب ، من الممكن أن توجد أكثر من شخصية تراجيدية فى العمل الفنى الواحد بينما لا يوجد أكثر من بطل تراجيدى فى العمل الفنى الواحد أيضاً . على طه والاخشيدى وقاسم فهمى وإحسان وغيرهم يمتلكون خواص الشخصية التراجيدية فى صورها المتنوعة ودرجاتها المختلفة ، ولكن محجوب هو الشخصية — المحور .

لذلك كانت بقية الشخصيات مجرد مرايا للشخصية الرئيسية تكشف جوانبها المتعددة وأبعادها المختلفة . من هنا يكون تحريك الفنان لصور المأساة نابعاً من قضية أساسية هي قضية الضياع ، ومنبثقاً عن شخصية محورية هي شخصية الضائع . وهذا هو الفرق الآخر بين البطل التراجيدي الذي تنبع صفاته من ذاته ، وقضيته من أعماقه ، بينما الشخصية التراجيدية تنبع صفاتها وقضاياها من صميم « النماذج » البشرية التي تجسد زاوية ما في البناء الاجتماعي القائم .

يحرك الفنان صور المأساة في القاهرة الجديدة من خلال « الضائع » فنعلم أن الحكومة هي طبقة واحدة متعددة الأسماء ،وهي تضحي بمصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها . أما البرلمان فإن محجوب يصفه وهو يبتسم في خبث « النائب الذي ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان في ذلك شأن المؤسسات الأخرى . أنظر إلى قصر العيني مثلا ، فبالاسم مستشفى الشعب الفقير وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء » . الحرية هي جوهر مأساة القاهرة الجديدة ، مأساة الضائع مهما تؤثر بشعاره الساذج : طظ . ومهما أحس بفرديته المسحوقة وهو يردد بضمير الجمع « نحن نشق على أنفسنا أكثر مما ينبغي ، كأن هذه الحجرة مسئولة عن رفاهية الدنيا » . هذه التناقضات بين ما تضمر الشخصية وما تظهر هي انعكاس أمين للتناقض بين وعيها ولا وعيها . محجوب مثلا يكذب على زملائه وهو ينقل أثاثه البسيط من الغرفه التي يسكنها معهم إلى الغرفة الجديدة القائمة على سطح إحدى العمارات بعيداً عن الفضول . يكذب محجوب فلا يذكر السر الحقيقي وراء هذا النقل ، لأنه آثر الكذب « على إذلال كبريائه » فالضائع لا يعترف بالحضيض الذي سقط في هاويته ،بل هو يمقت سكان الحضيض الأصليين « ومن هؤلاء العمال الذين يرثي لهم علي طه » . . . هي سمات البرجوازي الصغير لحقاً ، ولكنها سمات الضائع أصلا فهو لا يعيش حياته ولا يحقق ذاته ، لا يحيـــا في حالة عراء كامل مع النفس ، أمام الذات كما يفعل اللامنتمي . ، ولكنه يكذب . أي أنه لا يصبح هو ، بل شخصية مزدوجة ومثلثة ... الخ .

كان مرض الأب هو البداية الفنية للمأساة ، وهي بداية عامة . البداية الخاصة بالشخصية أو أرض المأساة ، تتمثل من ناحية المظهر المادي في تلك الغرفة القابعة

فوق السطح، والستين قرشاً التى سينفقلها طول الشهر بمعدل قرشين لليوم الواحد ، وهو لن يسأل إخوانه أن يطعموه « لو سأل على طه ما تأخر أو تردد ، لو سأل مأمون رضوان لنزل له عن طعامه ولو كان كسرة خبز . فما الذى يمنعه ؟ الكرامة؟ الكبرياء ؟ تبأ له . لاتزال فلسفته كلاماً وهراء ، متى يصير رجلا حقاً ؟متى يفرط فى كرامته وعرضه وكأنه ينفض تراباً عن حذائه ؟؟ إنه يجرؤ فحسب على الذهاب إلى قريبه الثرى (سوف نلتقى بهذا القريب أو صديق العائلة الثرى فيمايلى من أعمال نجيب محفوظ ، فهو يحمل بين طياته دلالة واحدة) وهناك يزف إليه نبأ والده فيواسيه الرجل ثم يستأذن تاركاً له ابنته الجميلة وابنه الشاب ... إن الفنان يجسد معنى الفارق الطبقى فى البناء البرجوازى الجديد ، ومدلوله عند الضائع . الفتاة الجميلة هى الرمز الحى للحياة العالية التى « يتآكل قلبه حسرة عليها ، ولكنها حركت به إعجاباً مقروناً بالحنق ، ورغبة ممتزجة بالتحدى ، فشعر فى أعماقه بنزوع قاسى إلى السيطرة عليها والبطش بها » وشعر محجوب عبد الدايم وهو يعبر حديقة الفيلا بعد انتهاء الزيارة أنه من الممكن أن ينشأ بيته وبينهما نوع مما يسميه الناس بالصداقة ، فتفكر فيما يمكن أن يفيده من هذه الصداقة إذا حدثت ، أم يخرج منها كما خرج من زيارة البك صفر اليدين » . الشخصية التراجيدية مختارة بعناية لتضمنها السمات المأساوية الشائعة فى المجتمع ، صراعها الداخلى ليس صراعاً عظيما بين القوى الكبرى ، ليس تجسيداً لعلاقة الإنسان بالكون ، وإنما لعلاقة الفرد بالمجتمع وعلاقة المجتمع بالسلطة. لهذا صيغت التراجيديا فى إطار الملحمة القصصية لا فى إطار الدراما التمثيلية ، فالقوى الخيرة والشريرة تسكن داخل النطاق الموضوعى لا داخل الذات ، وهى قوى اجتماعية محدودة ومحددة لا ترتفع إلى المستوى الميتافيزيقى لقضايا الخير والشر والعدالة والسعادة ، القضايا الكلية لا جزئيات الحياة اليومية . على ضوء هذا الصراع الملحمى بين الضائع والبناء البرجوازى الجديد للمجتمع ، تتركز مثله ويتبلور تكوينه الفكرى . . « يا عجبا ؟ هل من دليل على حضارة الإنسان أكبر من ضرورة الطعام لحياته ؟؟.. أيكون هذا الطعام الذى يقتلع من الطين ويسمد بالقاذورات زبدة الحياة وقوامها ؟ وعماد التفكير؟ والمبدع الحق للمثل العليا ؟ . . . أليس هذا دليلا على أن جوهر الإنسان قذارة وحقارة ؟؟ . . » كما تبلور تكوينه النفسى « . . ومن عجب أنه كان عظيم الثقة بنفسه

لحد غير معقول . ربما كان مبعث هذا ما طبع عليه من جسارة وجرأة ، وفضلا عن ذلك كان يشارك العامة اعتقادهم فى التفوق الجنسى على الأغنياء ، فاعتقد صادقاً أن تحية ليست بمنأى عن طموحه » . المرأة دائماً — عند نجيب محفوظ — تجسد معنى الصراع الطبقى . محجوب لن يبكى من الجوع ، لن يصرخ مع الجبناء — على حد تعبيره — هاتفاً يارب . لن يسرق بالرغم من أن النشل فن سحرى ، والنشال يملك ما فى جيوب الناس جميعاً « وقد عرف سادة البلد مغزى هذه الحكمة » نظرته إلى المرأة نابعة من القاهرة القديمة « أحقر رجل بامرأتين » نظرته إلى تحية ابنة قريبه الثرى ، نابعة من إحساسه العميق بالطبقية ، وهو إحساس مرهف للغاية يلغى المعنى العلمى الدقيق للفارق الطبقى . فهو يأخذ موعداً من تحية وأخيها للقاء عند الهرم والأثريات الجديدة . الشاب لم يحضر والفتاة حضرت . وفى أبهاء الهرم يحاول تنفيذ مفهومه الطبقى للجنس ولكنه يخفق إخفاقاً ذريعا « وقال لنفسه أن فتاة مثل تحية لا تؤخذ كما تؤخذ جامعة الأعقاب ، ثم يتمتم ساخراً : أن أربعين قرنا تنظر إلى مأساتى من فوق الهرم ! وكأنه يتكلم بلسان مصر كلها . ثم غلبته موجة غضب مفاجئة « فود لو يستطيع أن يقذف القاهرة بأحجار الأهرام الهائلة » (إن هذه الرغبة فى التدمير من أدوات نجيب محفوظ الدائمة فى التعبير عن السخط والتمرد ، كما سنلاحظ فى أعماله التالية) .

خيوط المأساة تبدأ وتنتهى لتبدأ من جديد من خلال شخصية وحدث معا ، والإحساس بالزمن يبدو فى تركيز الأحداث تركيزاً زمنيا ضيقا . فالفنان يعود إلى الامتحان المنتظر ، ليجسد الفرصة الوحيدة والأخيرة كى يجنى محجوب ثمار كفاح خمسة عشر عاما فقد نجح فى نهاية الأشهر الأربعة وراح يترقب أخبار الزملاء ذوى الحسب والنسب ممن تفتح لهم أبواب الحكومة بقدرة قادر . إن العمل التافه الذى أشار به عليه سالم الاخشيدى — بمجلة النجمة — يستحيل أن يقيته . لقد عين على طه بمكتبة الجامعة ، وبدأ مأمون رضوان استعداداته للسفر فى بعثة إلى السوربون وأحمد بدير استقر على الاشتغال بالصحافة والحصول على الأخبار أما هو ، فقد قال له رجل صريح إنس مؤهلاتك ، هل لديك شفيع ؟ أأنت قريب أحد ممن بيدهم الأمر ؟ أتستطيع أن تطلب يد كريمة أحد من رجال الدولة ؟ وأدرك محجوب الجزع ! إنه لا يقيم وزنا لإسلام محجوب ، ولا لإصلاح على طه

(أخبره أنه يكتب موضوعا حول توزيع الثروة فى مصر) أما شغله الشاغل فهو إنقاء الموت جوعا ، هو ووالديه هذه المرة (فقد كان الجنيه الذى تسلمه فى شهر الامتحان هو الجنيه الأخير من المكافأة التى صرفت للأب المشلول) . . البناء التراجيدى ليس قاصراً على اختيار الشخصيات المأساوية وحدها ، وإنما يرتكز على اختيار الحدث أيضا ، لذلك لم يضع الفنان شخصيته الرئيسية فى مفرق الطرق كما صنع ببقية الشخصيات ، وإنما وضعه على ناصية طريق واحد كان محجوب قد عرف بدايته منذ كان طفلا ضائعا إلى أن شل والده وكاد يشل مستقبله . كيف إذن يموت جوعا من كفر بكل شىء وكفر به كل شىء ، ماذا عليه لو نشر فى الاعلانات المبوبة بالأهرام يقول : شاب فى الرابعة والعشرين ، ليسانسيه ، طوع كل أمر ، عن طيب خاطر يبذل كرامته وعفته وضميره نظير إشباع طموحه ؟! . . بهذا التكوين النفسى لشخصية الضائع ، التقى محجوب عبد الدايم بسالم الاخشيدى . والاخشيدى على الصعيد الفنى هو همزة وصل تراجيدية بين فصول المأساة ، فقد سد عليه جميع الطرق المؤدية إلى شىء غير الضياع . قال له أن التعيين ميسور إذا تنازل لأحد الرجال المعروفين عن نصف مرتبه لمدة عامين ، أو إذا دفع لإحدى المطربات الشهيرات مائة جنيه فوراً ، أو إذا تمكن من استرضاء إحدى السيدات المغرمات بالشهرة بواسطة ما يكتبه عنها فى المجلة .

* * *

إن التخطيط العقلى للمأساة ، ينعكس على تكوين الشخصيات ، واختيار الأحداث فقد بدأ الفنان « القاهرة الجديدة » بوصف يوم نموذجى فى حياة الشخصيات . ثم يستعرض هذه الشخصيات فى علاقاتها العامة والخاصة ببعضها البعض ، ثم أخذ يقسم الأحداث على الزمن الروائى (تسعة شهور) . وكان التخطيط العقلى يمنح الأحداث الصفة (المنطقية) حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً . البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ ، هو صياغة رياضية للشخصيات والأحداث . فصول المأساة تؤدى إلى بعضها البعض فيما يشبه الحتمية ، والشخصيات تتحرك وفق تكوينها الذاتى وظروفها الموضوعية فيما يشبه

الجبر الصارم . ومع ذلك توجد اللحظة غير المبررة غير المنسجمة مع سـير الأحداث وتكوين الشخصيات ، غير المتفقة مع المنطق المألوف ، توجد هذه اللحظة العبثية التى تعصف بكل حتمية وكل جبر . وكأن المنطق الصارم عند نجيب محفوظ يؤدى إلى التناقض الحاد .

إحسان همزة وصل تراجيدية جديدة ، بل هى الشخصية الثانية التى تتحرك الأحداث من خلالها فى الفصل الثانى من المأساة . لقد فوجىء على طه بانسحابها من حياته ، ومحجوب لا يرى فى هذه القطيعة شيئاً مثيراً لليأس « هبها كشىء لم يكن » . ويدين نظرة صديقه إلى الحب لأنها تجعلنا (نحن المسئولون عن شقائنا دائماً) وتكوينه النفسى يستشعر الراحة « إحسان التى طالما أصلته ناراً ، فمن الرحمة أن يفوز بها ثالث غيرهما » ولا تمنعه الحال السيئة التى وجد عليها صديقه من أن يطلب منه خمسين قرشاً ليشترى بها تذكرة لحفل جمعية الضريرات ويلتقى بالسيدة الشهيرة . وفى الحفل تبرز أمامه معانى الفارق الطبقى فى اللغة الفرنسية التى يتحدث بها النساء والرجال ويرى أسرة قريبه الثرى ، يرى تحية الجميلة فتهتاج نفسه برغبة جهنمية فى البطش والتدمير « ينبغى أن يسود بلا قيد أو شرط » ، ورأى الاخشيدى ابن الست أم سالم « يحيى برأسه كثيراً من الطبقة العالية » هذه هى الحياة الحقة ، الحياة المتمتعة ، الحياة التى ترضى الغرائز جميعاً . الاخشيدى مثله الأعلى » ، لذلك كان « المال . المال هو السيادة وهو القوة . هو كل شىء فى الدنيا » وتنهد محجوب عندما بدأت الأحلام فى غزو رأسه أحلام العظمـة التى تؤرق وجدانه بعنف : لماذا صنعت الطبقات وقسم الحظ وولد فى القناطر من هذه الأسرة التعسة ؟ هذا السؤال لا يفتأ يتردد بين جنبات عقله فيجيبه الفراغ الفكرى والضياع بأن يردد صدى السؤال من جديد ، وهكذا فى حلقة مفرغة ، لا تعرف الثورة ، فى دائرة مغلقة تصوغ معنى الضياع . المنـاخ الاجتماعى للضائع يصوره الاخشيدى — همزة الوصل التراجيـدية الأولى — فيستعرض لمحجـوب الطرق المؤدية إلى العظمة ، إلى المال ، فهذا يدير شقته للقمار والحسان والكواكب الحور ، وذاك توصل إلى وظيفته اللامعة بشفاعة ما يسميه الناس بالشذوذ الجنسى ، ولم يدهش

محجوب لهذا المناخ العبق بالفساد والعفونة والعطن ، فعندما انفض حفل جمعية الضربرات وانتخبت فتاة سمع الهمس باسمها قبل اختيارها ملكة الجمال، أخذ يتمتم : كلا لايدهشنى شىء . اختيار الموظفين تزييف ، رسو العطاءات تزييف ألعاب البورصة تزييف ، الألقاب تزييف ، والنياشين تزييف ، الإنتخابات نفسها تزييف فلماذا لا يكون انتخاب ملكة الجمال تزييف ؟ .

فى هذا الزيف يتحرك الجوهر المزيف فى الشخصية الضائعة ، فالأصالة الذاتية المفردة تغيب عن مكونات الضائع الذى يستبدل القيم الفاسدة فى المجتمع بقيم أكثر فساداً (وهذا هو الفرق بينه وبين المنتمى الذى يستبدلها بالقيم البانية للمجتمع الجديد ، واللا منتمى الذى يتعرى تماماً من القيم فى حضارة سمتها الأساسية الرخاء المادى والمعنوى ، ويصبح وحيداً غريباً فى هذا العالم) . هذا الزيف يتيح للضائع أن يتحرك ، وأن يتحرك ضمن همزة وصل متخصصه فى الزيف أو همزة وصل ضحية للزيف . وهذه — بالفعل — هندسة البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ . إن اختياره لشخصية الاخشيدى كهمزة وصل تراجيدية هو اختيار دقيق لهذا السبب . الشاب الذى ترك قيادة المظاهرات بعد مقابلة خاصة مع الوزير ، والذى عين فى وظيفة هامة قبل الأوائل بتوصية من الوزير شخصياً . هذا الشاب هو نفسه الذى يعرض الآن على زميله فى الضياع — محجوب عبد الدايم — وظيفة السكرتارية لقاسم بك فهمى فىالدرجة السادسة فوراً ، مقابل شىء بسيط هو أن يتزوج من فتاة لها علاقة سابقة وراهنة ومستقبلة مع قاسم بك فهمى . الاخشيدى إذن هو همزة الوصل بين حلقات الضياع فىحياة محجوب ، لأنه هو أيضاً يمثل إحدى درجات الضياع ، هو أيضاً من نفس المعدن . الضائع يتردد فى قبول الصفقة ، ولكنه تردد الضائعين الذين يرجحون السقوط والانهيار على التماسك والبداية من جديد . طوال هذه الفترة كان على اتصال دائم بالبداية الفنية للمأساة ، على اتصال معذب بوالديه ، يكتب لهما مايطمئن بأنه جاد فى البحث عن وظيفه . ولكن إلى متى تستجيب أمعاءهما لهذه الرسائل؟؟ إلى متى تستجيب أمعاؤه هو ؟ ولكنه لجأة نسى شعار الأثير : طظ . الفنان تستهويه « حيوية » الشخصية الضائعة فيرسم تناقضاتها الصغيرة بعمق . غير

أن لحظات التردد لا تتخذ لنفسها مكانا غائراً فى وجدان الضائع . إن محجوب يحدث نفسه « قرنان فى الرأس ، يراهما الجاهل عاراً ، وأراهما حلية نفيسة . قرنان فى الرأس لا يؤذيان ، أما الجوع .. سأكون أى شىء ، ولكن لن أكون أحمق أبداً . أحمق من يرفض وظيفة غضبا لما يسمونه كرامة . أحمق من يقتل نفسه فى سبيل ما يسمونه وطنا . أحمق من يضيع عن نفسه لذة لأى وهم من الأوهام التى ابتدعتها الإنسانية . كل هذا حق وجميل . بيد أنى منفعل هائج . لماذا ؟ ذلك أن العقل لا ينفرد بتوجيه سلوكنا . وبينما يحدث العقل حكمه ، يخلف الشعور حماقة . فعلى الحكمة أن تمحق الحماقة . وليكن لى أسوة حسنة فى الاخشيدى ، ذلك الفتى الأريب . ظفر بوظيفته لأنه خائن ، ورقى لأنه قواد فإلى الأمام . . . إلى الأمام » .

وفى طريقه إلى الأمام ، إلى الزواج من صديقة رئيسه القادم ، يفلسف المأساة على طريقته ... فالزواج مجرد عادة اجتماعية ، وفى بعض البلاد يتعدد الأزواج ، وفى بعضها الآخر تتعدد الزوجات ، فليس هناك قانون مطلق للزواج .

والشرف قيد لا يغل إلا أعناق الفقراء . أما والداء فلا يستطيع عقله الآن أن يجد حلا لجميع المشكلات التى ينطوى عليها الغد . الزواج «اليوم» وليس غداً ، ليس هذا تسرعا . إنه الإحساس العميق بالزمن . الزمن فى مأساة القاهرة الجديدة أن أربعة شهور فقط كانت باقية على الامتحان عندما سقط أبوه صريع الشلل ، و « اليوم » عليه أن يتزوج .. إنه إحساس الفنان العميق بالزمن ولكنه الزمن المرادف للقدر . فمحجوب يدخل على الفتاة الضائعة التى ساقتها أيد كثيرة إلى أحضان قاسم فهمى أولا فأحضانه ثانيا ، يدخل محجوب على عروسه . يدخل القواد على العاهرة ، فلا تكون سوى إحسان : إحسان حبيبة على طه التى انسحبت من حياته تحولت إلى هذه الدمية الضائعة بفاعلية الأب المقامر على شرفها والأخوة الجياع والدراسة الطويلة . القدر إذن ؟ المصادفة ؟ القدر عند نجيب محفوظ هو الخروج عن المنطق المألوف . المنطق الصارم يؤدى إلى التناقض الحاد ! إحسان أحبت صديقها بصدق وحرارة ، والسياط تلهب ظهرها بحرارة أكبر . محجوب قضى أربع سنوات مع الكفاح المر من أجل الليسانس ، ثم قضى أربعة أشهر من

من الكفاح الأكثر مرارة لكى يعيش . الاثنان يمضيان كخطين متوازيين . والقدر، الخروج على المنطق المألوف، يحتم على الخطين أن يتلاقيا . إن التقاء الخطين ندعوه مصادفة من حيث المظهر . المصادفة والحظ والحقيقة التى هى أغرب من الخيال، هى القشرة الخارجية للتكوين الداخلى للشخصية التراجيدية . هذا التكوين يسوق الشخصية إلى مصيرها المحتوم .

عنصر المصادفة فى البناء التراجيدى يضفى على الحدث لونا من العبث بالرغم من أن حركة السلوك ومجموعة التصرفات الخاصة بالشخصية تؤدى بالضرورة إلى نهاية شبه محددة. ولكن إلتقاء نهايتى إحسان ومحجوب يرفع المستوى التراجيدى للمصادفة إلى مستوى القدر . إحسان التى كانت تسيل لعابه وحقده ، تصبح زوجته؟ إحسان حبيبة صديقه الطاهرة تصبح عاهرة ؟ هو محجوب، يصبح لها قواداً ؟ . . القدر هنا ليس قوة ميتافيزيقية ، بقدر ما هو مجموعة من القوى الاجتماعية — الذاتية والموضوعية — التى تؤدى بالمنطق الصارم إلى التناقض الحاد . فالتخطيط العقلى يمنح الأحداث الصفة المنطقية حتى إذا خرجت عن المنطق المألوف دعونا الحدث قدراً .

الاخشيدى — همزة الوصل التراجيدية بين فصول المأساة — هو أيضاً عنصر قدرى ، أى أنه من القوى الموضوعية الصانعة للقدر فى مفهوم الفنان . ألم يتسبب بشكل غير مباشر فى مأساة على طه وإحسان ومحجوب ؟ . على طه بدأ يترجم أفكاره اليسارية إلى مقالات مكتوبة ،وإحسان أضحت دمية ضائعة تذكر الأب المقامر على شرفه فلا تستبعد شيئاً ، الأب الذى تعامى عن سقوطها فأوصاها بعشيقها دون زوجها ، « فلماذا لا يوجد أناس على شاكلته ؟ وقد وجد بالفعل واحد، وها هو يجلس إلى جانبها كزوجها، كلانا باع نفسه للجاه والمال » . إحسان «نمط» بشرى للضياع كالاخشيدى ومحجوب ولكن لكل نموذج سماته المتفردة. محجوب يتخذ من الحرباية مثالا للتحايل على الحياة مجرد الحياة . ونجيب محفوظ يتخذ من المنطق عملية فكرية لا تصميما فنياً . لهذا يذكر محجوب الخمسين قرشاً التى اقترضها من على طه . لن يواجهه، بل يرسلها إليه بالبريد أيذهب إليه ويقول : لقد تزوجت من حبيبتك ، وأصبحت قواداً ؟ .. الفنان يجمع أشتات التراجيديا من كافة النماذج ومن كافة الزوايا ومن كافة الأحداث ، ومن كافة الدلالات

لتتركز فى بؤرة المأساة . إنه لا يطمع أن تنظر إليه كزوج بالمعنى المفهوم لأنه هو نفسه لا يستطيع أن ينظر إليها هذه النظرة ، وحتم أن تراه — فى قرارة نفسها — قواداً ، كما يراها — فى قرارة نفسه — عاهرة . فهل يمكن أن يسعد قواد وعاهرة معاً ؟ .

هذه هى مسألته دون زيادة وبلا نقصان . . إنه لا يروم من حياته الزوجية معنى اجتماعياً ، ولا ذرية صالحة، ولا احتراماً متبادلا ، كل ما يريده رغبة متبادلة ، وميل يعادله ميله ، شهوة بشهوة ، وحسبه هذا من زواج هو وسيلة لا غاية » . . هذه هى بؤرة المأساة على الصعيد الخاص من ناحية ، وعلى الصعيد الفنى من ناحية أخرى . أما على الصعيد الفكرى فالقدر يبدو بؤرة المأساة على هذا النحو « تآلفت حياتنا بمعجزة . وما كنت أحسب قبل اليوم أن المصادفة تلعب هذا الدور الخطير فى حياة الإنسان ، فما أحقها أن تسخر من منطقنا ومن سنن الوجود جميعاً » . . القدر هو التعبير التراجيدى عن مأساة الحرية فى القاهرة الجديدة ، مأساة الخبز عند محجوب ، ومأساة الجنس عند إحسان « رأت من الحكمة أن تنظر فيما بين يديها . إن القلب الذى أيقظه على طه اندثر وذهب ، والأمن الذى لوح لها به قاسم فهمى خاب وانطفأ . فلم يبق لها إلا تلك الغريزة الحيوانية التى أطلقها والداها من عقالها منذ البدء » . مأساة الخبز ، والجنس هى الوجه الاجتماعى لمأساة الحرية فى القاهرة الجديدة . المأساة التى قابلها محجوب بالمغامرة ، والتى قابلتها إحسان بالاستسلام التام . هذان الموقفان من المأساة يشكلان فيما بينهما موقف الإنسان المصرى من القدر فى تلك المرحلة الباكرة من تاريخنا الحديث . وهما موقفان يكمل أحدهما الآخر « كلاهما ضحية لشر واحد فما أجدرهما بالتصافى والتعاون » .

الضائع كما قلنا يختلف عن اللامنتمى فى أنه شخصية لا تحقق وجودها الفردى الخاص ، فهو شخصية مزدوجة ، يخفى ذاته الأصيلة بستائر سوداء كثيفة من الكذب حيناً ومن الكبرياء الأجوف أحياناً ، وهكذا . وكما كان محجوب فى الماضى يتخذ من الكذب سلاحاً للبقاء ، فإنه الآن وقد توفر له ضمان البقاء . . يريد أن يتمتع بحياته الاجتماعية على أكمل وجه ، وأن يقدس مظاهرها الكاذبة ، التى يكبرها الناس جميعاً ، واشتدت إليها حاجته ليخفى بها ما فى حياته من شذوذ .

على هذا النحو يتطور الضائع فى القاهرة الجديدة من الحاجة اليومية إلى كسرة الخبز إلى الحاجة الملحة فى التطلع إلى أعلى (وهى من سمات البرجوازى الصغير عموماً ، ولكنها تأخذ عند الضائع المصرى شكلا خاصاً هو ازدواج الشخصية الناتج عن المسافة الطويلة بين الذات الحقيقية والواجهة أو اللافتة النيون التى يعلقها خارج ذاته) ومن ثم تتبلور الحساسية الطبقية عند الضائع فى تلك العلاقة القديمة بينه وبين ابنة قريبه الثرى «لقد هزمت فى المقبرة يوم الرحلة وتم لى الانتقام». والانتقام هو أن يقدم زوجته بخيلاء إلى أسرة قريبة على أنها ابنة شحاتة بك تركى من كبار تجار الدخان : الحساسية الطبقية عند الضائع حساسية سلبية لا ترتفع إلى المستوى الثورى . وسيلتها الوحيدة فى التعبير نفسها هى الكذب ، هى ازدواج الشخصية : «الكذب كلام كالصدق سواء بسواء إلا أنه ذو فوائد» الضائع كما يرسمه الفنان شخصية سلبية ، ولكنها حية فى تناقضاتها التى لا تنتهى التناقض بين الذات الأصلية ولافتة النيون ، والتناقض بين كليهما والعالم الخارجى. محجوب إذن يعانى الغيرة على «زوجته» . والمناخ السياسى لا يساعد هذه الغيرة على الارتواء ، فكما أن الصحفى عند أحمد بدير خلق ليسمع لا ليتكلم ، فإن زميله فى الحانة (وهو يحاول إذابة ثلوج الغيرة الرابضة فوق قلبه) يقول : فى مجلس الأنس ، كما فى مجلس النواب ، ليس بالمهم أن تفهم ما يقال ، ولكن المهم أن تتكلم الحانة هى المكان الوحيد الذى يصوغ بدقة ذروة المأساة ، فالخمر تكشف النقاب عن لا وعى الضائع ، عن ذاته الأصيلة ، تعريه من الستائر الكثيفة السوداء من الكذب ، وتخلع عنه مفاصل الشخصية المزدوجة فيولد محجوب — للحظات — كشخصية واحدة تعبر عن نفسها فى وعى كامل : أنا فى الحجرة والكبش فى الحقل ، امتلاء الحانة بالواردين يدل على أن دستور ١٩٢٣ أفضل من دستور ١٩٣٠ ، ودستور ١٩٢٣ الآن فى ضريح سعد مع جثث الفراعنة . مأساة الحرية تطفو دائماً على السطح . مأساة الخبز عانقت مأساة الجنس . الوجه الاجتماعى لمأساة الحرية هو الوجه المتجهم للقاهرة الجديدة . إذا كانت الحرية هى الإشباع الحقيق لاحتياجات الإنسان ، فإن الطريق إليها هو الوعى بالقوانين العلمية المضمرة فى الطبيعة والمجتمع . ولذلك كانت سياط الجهل لا تقل سطواً عن سياط البؤس .

وهكذا تتعدد تناقضات الشخصية الضائعة ، فيشعر محجوب بالغربة والوحدة والوحشة ، ولم يعد يؤمن بأن الأمر مجرد رفع الصمام عن خزانة البخار كما كان يحلو له أن يقول كلما سئل عن الحب والمرأة . لقد حاول « اليأس » النهائي من إحسان دون جدوى . كان يتعذب وسط أولئك الشبان الذين يحيطونه ويحيطونها . إنها مثله ترجو أن ينتهى « التمثيل » بحياة حقيقته . . . ولكن قوة الدفع الأولى — التى أسهمت فى صنعها أيدى كثيرة ندعوها القدر — كانت تهوى به إلى منحدر ، إلى قاع بلا قرار . أملها فى الحياة الحقيقية اعتبره نكتة غير موفقة لأنه يعنى شيئاً واحداً : العودة إلى نقطة الصفر . ولقد غادر هذه النقطة بلا عودة . مازالت مأساة الخبز تتعانق مع مأساة الجنس وتغمرها بالقبلات النائحة على مصير الحرية ، وتفكر فى كلامه قليلا فوجد أنه يتكلم كما يتكلم القوادون بيسر وبغير مبالاة ، وسر لمقدرته ، وعدها فوزاً مبيناً لفلسفته وإرادته . وتفكرت إحسان كذلك طويلا ، فلم تلبث أن اقتنعت بما فيه من حكمة وبعد نظر ، . الوجه الاجتماعى لمأساة الحرية يسود ، غير أن مأساة الخبز والجنس لا تكتمل حلقاتها إلا بمأساة المعرفة . لتكن المعرفة فى بعدها الاجتماعى . والضياع الفكرى المدمر يتربع على عرش اجتماعى مائة فى المائة .

المأساة بكافة أبعادها مستمرة . شبح مأساة الخبز يجثم على قلب محجوب كلما تذكر الوالدين اللذين لم يرسل إليهما مليما . والشبح يكمن خلف مأساة الحرية هل تبق الوزارة أطول فترة ممكنة ؟ هل يبقى قاسم بك فهمى ؟ .. إذا بقيا بقيت المأساة فى عار الهزيمة ، وإذا ذهب بقيت المأساة فى نفس العار ، بل فى أبشع مظاهره . البر بالوالدين شر إذا عاق سعادة الابن ، بل كل ما يعوق سعادة الفرد شر ، شعارات الضائع تكمل بعضها البعض . الضائع فى تناقض أساسى مع اللامنتمى لأن اللا منتمى يستشعر المأساة فى أعماق نخاعه ، والضائع فى تناقض أساسى مع المنتمى . « ومن عجب حقاً أن مأمون رضوان وعلى طه نقيضان ، ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابده والكافر به » إلا التغير السياسى لا يقذف بالضائع إلى سجن جديد . الوزارة ستتغير حقاً ، أما العهد فباق كما هو .. هكذا قالت له إحسان

نقلا عن قاسم بك فهمى . . . العهد باق كما هو ، والمأساة باقية كما هى . . . فلم تعد أحلام الضائع أن تستطيع قبلة أو رنوة أو تنهده أن تنقله من حال إلى حال ، وأن ترفعه من طبقة إلى طبقة (الحساسية الطبقية تتأكد وظيفتها السلبية هنا أكثر وضوحاً أو هى امتداد لسلبيتها السابقة) . انحدار الضائع إلى هاوية المأساة يعنى ازدياد المسافة وتعميق الهوة بين الذات ولافتة النيون « . . . فطظ فى كل شىء إلا الناس ، على الأقل فى العلانية » . وفى المستوى التطبيقى يتطور سلوك الضائع فينتقم من المجتمع بأن يفكر فى السطو على نساء الآخرين ، تماماً كما هيأت له حساسيته الطبقية فى الماضى أن يسطو على تحية ابنة قريبه الثرى . فى هذه النقطة بالذات يؤكد الفنان على بؤرة المأساة . إن محجوب يستشعر الهوة العميقة التى تفصل بينه وبين إحسان كلما ازداد معدل انحداره إلى الهاوية « ووجد نفسه يتساءل أيفضل لو كانت إحسان له قلباً وجسداً » كما يستشعر ضراوة المجتمع البرجوازى الذى فرض عليه أن يكون مقبرته . سمع بعض أصدقائه الجدد يقولون:

— أما مصر فيستطيع أى حاكم أن يستبد بها دون كبير خطر .

— الواقع أن أى نظام من أنظمة الحكم يستحيل دكتاتورية إذا طبق فى مصر .

— هذا وطن (ضربك شرف يا أفندينا) ..

ويحس محجوب بأن حريته التى يتوهمها تذوب شيئاً فشيئاً . إنه (يمثل) حريته ولا يعيشها ، فلا يستطيع أن يحتضن زوجته حضناً خالياً من التقزز ، أو من شبح عشيقها الذى يعرفه جيداً ، الذى يطعمه جيداً . محجوب ليس حراً فى مجتمع يختلف فيه الابن مع الأب فى مجلس الشيوخ « أما فى البيت فكلانا متفق على أن أنجح سياسة مع الفلاح هى السوط » . محجوب ليس حراً لأنه شخصية مزدوجة فى المظهر والجوهر على السواء « إن بدلة التشريفة الحقيقية هى ثوب الرياء فلا يفوتنى ذلك » . محجوب ليس حراً لأنه فى ظل رخائه المفتعل لم يذكر والديه بمليم واحد . فالخبز والجنس يتعانقان فى مأساة واحدة : الوالدان والخبز ، إحسان والجنس . الجنس مأساة إحسان فهى ترفض « خيانة » محجوب مع أحد أصدقائه ، وتتعطر لاستقبال قاسم بك فهمى . ومحجوب بين والديه والخبز وبين إحسان والجنس ، يقشعر بدنه ولا يجد سوى جواب واحد : الانتحار !

ولكن الانتحار يجيئه من الباب الخلفى ، من الباب الذى يصل فيه قاسم فهى فى نفس اللحظة التى يصل فيها والده فى نفس اللحظة التى تصل فيها زوجة قاسم بك ! ويلتمس نادى القصة من هذا المشهد مبرراً ليدعو الرواية «فضيحة فى القاهرة» وهو فهم غاية فى السذاجة.[1] فهى اللحظة القدرية التى يستوحيها الفنان من سير الأحداث فيخرج بها عن المنطق المألوف . هى اللحظة التى يقف فيها الضائع وجها لوجه أمام القيم . اللامنتمى يرفض القيم بوعى كامل وعراء تام أمام الذات . أما الضائع ؟.. الضائع يساوم القيم ولا يرفضها ، يستبدلها بأخرى أكثر فساداً . واللحظة القدرية هى لحظة الصدام بين القيم الأولى والقيم الثانية . هى لحظة الانهيار بمعنى الزمن: أربعة أشهر على الامتحان، الزواج اليوم ، الفضيحة الليلة أمام الجميع فى مكان واحد . اللا منتمى يعرف اليأس من الوجود ولا يفاجأ به . الضائع يبلغ به اليأس نهايته « فوقف مكانه لا يبدى حراكا وكأنه يرى فاجعة خطيرة لا تعنيه ولا يناط بها مصيره » . إنه — مرة أخرى — القدر : أعجب بها من حقيقة ، أيخفق ذلك الكفاح الجبار ولما يتسلم ماهيته الجديدة ؟ ؟ أتصاب الحظوظ كالأعمار بالسكتة القلبية؟؟ هكذا تمتم محجوب، ولا يكفى أن نتهم سالم الاخشيدى بأنه صانع القدر ربما كان صانع الفضيحة ، مخرج التمثيلية ، ولكنه ليس قطعاً هذه القوة الدافعة إلى السقوط والانهيار . « وارتمى محجوب على مقعده فى الصالة ، مرتفقاً يد المقعد ، مسنداً رأسه إلى راحته . وكان السكون شاملا كأنه بيت مهجور ، وكل شىء بموضعه كأن أموراً خطيرة لم تنقلب رأساً على عقب . هل تستطيع روحه الثائرة أن تصمد لهذا الشلال العارم من الحظ العاثر ؟ هل يمكن أن ينبرى لمواجهة هذه الأزمة الخطيرة بدرعة المعهود : طظ ؟ ؟ وما الحيلة إذا لم يستطع ؟ ما عسى أن يصنع أنانى مثله ، لا يهمه فى الدنيا شىء إلا نفسه ، إذا تألب الشقاء على سعادته ؟ أمامه سبيل واحد هو الموت ، تبا لحظه ، كيف انتهى مجده بهذه السرعة الجنونية ؟.. ألا تكتظ الدنيا بأمثاله من المغامرين الذين تترفق بهم حتى النهاية ؟ .

البناء التراجيدى للقاهرة الجديدة بناء معمارى. الضياع هو أرض المأساة. الزاوية

(١) إشارة إلى الطبعة التى أصدرها نادى القصة تحت هذا العنوان .

الأولى فى البناء هى التوازى المحكم بين الضياع الاقتصادى والضياع الاجتماعى والضياع النفسى . الزاوية الثانية هى التوازى المحكم بين القهر السياسى والفساد الاجتماعى. الزاوية الثالثة هى تشابك العلاقة بين فئات البرجوازية المختلفة. جدران البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هى الخبز والجنس والمعرفة. البناء هو مأساة الحرية .هو الحلقة الأولى من التراجيديا المصرية. نجيب محفوظ يهتم بهذه الخطوط العريضة اهتماماً بالغاً ،ولكنه يهتم أيضاً بالتفاصيل فالضياع — كأرض للمأساة — هو أزمة التناقض بين القاهرة القديمة والقاهرة الجديدة . وهو يربط البداية الفنية للمأساة (الوالدان الفقيران) بالنهاية — المفتوحة — للمأساة ، فالشلل العضوى لوالد محجوب ، ينتهى بالشلل الاقتصادى للأسرة كلها عندما يهمس الابن لأبيه « هلم نتسول معاً » . الفنان ما يزال حريصاً على التفاصيل . فإن أزمة التناقض المولدة للمأساة تنبت اليمين واليسار فى المستوى الفكرى فيشتبك هؤلاء المنتمون بأرض المأساة اشتباكاً عضوياً. مأساة على طه مرتبطة بمأساة إحسان المرتبطة كذلك بمأساة محجوب . الفنان حريص على التفاصيل أكثر . فمأساة الحرية تنبت على طه الاشتراكى، كما تنبت محجوب الضائع وهمزة الوصل التراجيدية بينهما إحسان. مأساة الحرية تنبت قاسم بك فهمى ومحجوب، وهمزة الوصل بينهما الاخشيدى. همزات الوصل دمى ضائعة . الضياع هو الشريان الرئيسى فى حياتها . ولكن حرص الفنان الدقيق على التفاصيل يختار ضائعاً نموذجياً من بين الملايين يلخصها جميعاً ويتفرد من بينها فى نفس الوقت .

البناء التراجيدى للقاهرة الجديدة بناء مزدوج . بناء كلى وجزئى فى آن واحد . الكل فيه هو الدلالات الكبرى التى تتضمنها مغامرة الإنسان أو استسلامه للقدر. والقدر هو الحصيلة النهائية للمنطق الصارم وهو يؤدى إلى التناقض الحاد . والقدر قوة الدفعة الأولى لتكوين الفرد الذاتى بالإضافة إلى قوة التركيب الاجتماعى القائم وهما قوتان تدفعان إلى مجموعة من السلوك التى تفضى إلى بعضها البعض فيما يشبه الجبر ، وتنتهى إلى الكارثة فيما يشبه الحتمية . والمصادفة . كعنصر تراجيدى بمثابة المظهر السطحى للقدر . موقف الضائعين من القدر هو المغامرة او الاستسلام — كان محجوب مغامراً ، وكانت إحسان مستسلمة ، أو قد تولد المغامرة والاستسلام فى الشخصية الواحدة ، فقد عاش محجوب عمره مغامراً .

وفى اللحظة الأخيرة » راح يتساءل : ترى هل يتكشف الغد عن حياة جديدة أو لم يبق له إلا الموت؟.. بيد أنه غلب على أمره هذه المرة فاستسلم لليأس والقنوط، وغشيت عينيه سحابة مظلمة ، وحاول جهده أن يهيب بروحه المتمردة وغمغم بصوت لا يكاد يسمع هامساً : طظ. ولكنها نمَّت — على خلاف عادتها — عما يكنه الفؤاد من اليأس والاستسلام » . المغامرة والاستسلام من المعانى الكلية فى البناء التراجيدى ، لأنهما يشكلان صفة واحدة للضائع المصرى . غير أن الاستسلام فى تلك المرحلة هو العنصر السائد .

الجانب الجزئى فى البناء التراجيدى يتمثل فى نهاية « القاهرة الجديدة » : هل انتهت المأساة باستقالة قاسم فهمى ونقل محجوب إلى الصعيد؟ إن الغد سؤال ملح على شفاه الجميع كما أن الوجه الاجتماعى للحرية هو الوجه الذى طالعتنا به القاهرة الجديدة ، بينما الأحداث تعد بوجوه أخرى . لذلك فالزاوية تمثل حلقة «الضائع» فى ملحمة السقوط والانهيار . والقاهرة الجديدة ما قبل الحرب سوف تستمر إلى أن نلتقى معها فى قلب الحرب .

وسوف يظل الضياع أرضاً للمأساة ، ولكن الفنان سيتجول بنا فى بقية أنحاء التراجيديا . مأساة الضائع هى المدخل الطبيعى إلى عالم نجيب محفوظ التراجيدى . إنها تظل فى وجداننا — مهما حدد لها المؤلف بداية ونهاية — متمددة مع السؤال: ماذا يكون الغد .

ومن خلال التفاعل بين الكلى والجزئى يتخير الفنان شخوصه ويحرك فصول مأساته ويضع يديه على همزات الوصل التراجيدية . الشخصيات تمتلك فى جذورها البعيده وفى قوامها الراهن طاقة ذاتية معبرة عن أبعاد المأساة، والأحداث لا تنفصل عن الشخصيات بل هى الشخصيات فى حالة فعل . وتتحرك فصول المأساة من البداية إلى النهاية فى خط تعبيرى مترابط يهمس لنا بصوت أرجوان : عندما يفتح الإنسان ذراعيه ليستقبل الدنيا ترتسم خلفه علامة الصليب .

* * *

القدر السائد فى ملحمة السقوط والانهيار هو القدر الاجتماعى . هو النظام الاقتصادى والأخلاق معاً ، ولكن الأخلاق تتصل بالجانب الميتافيزيقى من

تطلعات الإنسان . لذلك فالقدر عند نجيب محفوظ لايخلو من الإشارة إلى أصوله الميتافيزيقية. القدر فى القاهرة الجديدة يشكل إرهاصات الحرب العالمية الثانية . لهذا كان الخبز والجنس عنواناً شديد الوضوح لمأساة القاهرة الجديدة ، المقدمة التمهيدية إلى جوهر التراجيديا المصرية. ولكن الخبز والجنس فى القاهرة الجديدة يشكلان قضية خاصة بالمثقفين — الفنان إذن يمس أزمة « المعرفة » من قريب وبحساسية مرهفة . الضائع فى القاهرة الجديدة هو المثقف .

من أرض المأساة ، بين الضياع ، ينتقل الفنان إلى بقية أرجاء عالمه التراجيدى. من السكاكينى تنتقل أسرة « أحمد عاكف » إلى حى الحسين فى خان الخليلى . من إرهاصات الحرب إلى أتونها مباشرة . هذه هى الحلقة الثانية فى المأساة . أمام الموت وجهاً لوجه ، هذا هو الجانب المصيرى الشامل للحرية . . سوف نلتقى بالوالدين وأزمتهما الاقتصادية مرة أخرى . والقدر وأزمته الوجودية. والشقيق الذى يختطف حبيبة أخيه . والمصادفة كعنصر حيوى فى تحريك الأحداث . والضياع الذى يتخذ لنفسه شعار « ملعون أبو الدنيا » ، أو الضياع الذى يرغم واحداً من الناس أن يتاجر علناً بجسد زوجته ، سوف نلتقى بمعظم العناصر المكونة لمأساة القاهرة الجديدة ، لأن الفنان يؤكد استمرارها ، إنها ما زالت باقية . غير أنها فوق أرض الضياع تشتمل على شىء جديد تمثل لنا فى الشخصية الجديدة ، شخصية « المضطهد » .

فى غمر الانتماء الواهن إلى اليمين أو اليسار من التيارات الفكرية الصانعة لكل ما هو جديد فى قاهرة ما قبل الحرب برز « الضائع » تجسيداً لجوهر تلك المرحلة ، وفى غمرة الانتماء المتقدم نوعاً ما فى قاهرة الحرب برز « المضطهد » تجسيداً لجوهر تلك المرحلة . وبنفس المنهج التعبيرى للفنان ، راح يتوسم فى الشخصية المضطهدة اللمحات الرامزة إلى ضياع المجتمع ، ويستخلص فى نفس الوقت السمات الخاصة المميزة لهذه الشخصية بالذات .

بدأ نجيب محفوظ يكتب خان الخليلى عام ١٩٤٠ واختار الزمن الروائى عام ١١٤١ ، ومعنى ذلك أنه كان يعيش تلك المرحلة الدامية فى تاريخنا الحديث . فالحرب تضيف عنصراً جديداً إلى المأساة هو الموت ، والموت يقف بالإنسان وحيداً أمام مصيره ، المشكلة الميتافيزيقية تتألق إذن ، إنها مأساة المعرفة .

البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ بناء معمارى ، فالتخطيط العقلى لسير الأحداث وتكوين الشخصيات يقترب من التخطيط الرياضى . خان الخليلى تضيف إنه بناء موضوعى . مفهوم الزمن عند الفنان يصوغ الرواية فى امتداد طولى ينعطف بنا إلى اليمين أو اليسار ، يعلو بنا ويهبط ... ولكنه يستمر إلى الأمام . هذا المفهوم للزمن ينبثق عن الفلسفات المؤمنة بالواقع الموضوعى المستقل عن الذات . بين الزمن والذات مسافة تكفل لكل منهما استقلالا نسبياً عن الآخر. الزمن الموضوعى ينعكس على العمل الفنى فى اهتمامه المفرط بـ « الخارج » عن الذات أكثر من عنايته بداخلها . ينعكس أيضاً على مسار الأحداث ، فهى « تتطور » ولا تتمركز أو تدور حول نفسها . هذا المفهوم الزمن يشترك بنصيب وافر فى تحديد معنى القدر . يشترك أيضاً فى صياغة معنى الموت .

الحرب والموت عنصران خطيران فى البناء التعبيرى لخان الخليلى ، وهما عنصران أكثر خطورة فى أزمة « المضطهد » . أحمد عاكف يدنو من ختام الأربعين ، فهو « كهل » والفنان لا يفوته أن يؤكد على هذه الكهولة مراراً . وهو ينتقل مع الأسرة إلى خان الخليلى ، من الحى الذى كان « على مرأى ومسمع من الموت المخيف». أحمد عاكف أصيب بداء التشبه بالمفكرين ، بعد أن بترت سنى دراسته عند مرحلة البكالوريا لهذا يحتفظ بمجموعة هائلة من الكتب الصفراء التى لونت عقله بما يشبه الذبول والاستسلام . أحمد عاكف هو « المضطهد» الذى أرغمته الظروف على تربية أخيه الأصغر « رشدى » حتى يتم تعليمه بالجامعة ، واضطرته الظروف أن يعول والديه وحده ، وامتحنته الظروف بقلب وحيد خال من هموم العواطف. هذا المضطهد هو كبش الفداء — من ناحية المظهر — لأم تعتقد أن المكتوب على الجبين لابد أن تراه العين ، وأب يعتقد أن الألمان أعقل من أن يضربوا قلب الإسلام وهم يخطبون ود المسلمين .

فى القاهرة الجديدة يحرك الفنان مجموعة من الشخصيات فى وقت واحد ومنذ البداية . فى خان الخليلى يبدأ من الفرد . أرض المأساة معدّة . فرشت بالضياع ، المضطهد هو ابن هذه الأرض الجاهزة . الفنان يبدأ به ، ومنه . ليس بحاجة إلى فرش الأرض من جديد . دور الوالدين فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى دور

واحد ، سواء كان الشلل أو الفصل من الوظيفة هو السبب ، هو الرمز إلى ضياع هذه الفئة المسحوقة من البرجوازية الصغيرة التى تجعل من الثقافة والعلم والمؤهل شهادة الميلاد الجديد للأسرة إذا مات العائل أو تقاعد أو فصل من العمل .. الخ المضطهد مثقف ثقافة صفراء ، قراءة عامة لا تعرف التخصص ولا العمق ، نزاعه إلى المعارف القديمة ، وهو مقتنع بأنه شهيد مضطهد ، وعبقرية مقبورة وضحية مظلومة للحظ العاثر . عقده الاستشهاد هى الأب الشرعى للمضطهد . فهو غالباً الابن الذى يضحى بآماله ومستقبله من أجل الأسرة . هذه العقدة تتضخم حتى يقول أحمد عاكف متأسفاً « فاتتنا ظلماً أخصب فترة فى تاريخ مصر ، تلك الفترة التى تستهين باعتبارات السن والجاه الموروث ويقفزفيها الشبان إلى كراسى الوزارة » ، عقدة الاستشهاد عند المضطهد تفرخ مركب العظمة ، عندئذ يسقط فى وهاد الثنائية أو ازدواج الشخصية ، لايصبح هو هو ، وإنما تكون ثمة هوة عميقة بين الذات الأصلية «المضطهدة» . ولافتة العبقرية الشهيدة . هو حائر بين الأبحاث النظرية والاختراعاتالعلمية، لايدرى لأى شىءخلقت مواهبه على وجه التحقيق. ازدواج الشخصية من السمات البارزة فى التراجيديا المصرية عند نجيب محفوظ ، مأساة الفرد الذى لا يعيش حياته ، لا يحقق ذاته ، لا يحقق وجوده . المضطهد شخصية مزدوجة . يقول أحمد عاكف : « إذا أردت التفوق فى مجتمعنا فعليك بالقحة والكذب والرياء ولا تنس نصيبك من الغباء والجهل » .

المفهوم الموضوعى للزمن هو تصور « طولى » لحركة التاريخ ، فكما أن الأحداث فى حالة « تطور » فإن الشخصيات فى حالة « تجذر » .. الجذور الاجتماعية والنفسية للنموذجالبشرى من الملامح الواضحة فى العالم التراجيدى عند نجيب محفوظ . الجذور تسهم فى صناعة القدر ، والزمن الموضوعى زمن مستقبلى فى المستوى الاجتماعى ، ولكنه زمن عدمى فى المستوى الفردى . إنه زمن يحمل فى جوفه بذرة المأساة ، الجذور بنت الزمن . الجذور والزمن هما القدر ، والقدر روح التراجيديا .. « إذا كنا نموت كالسوائم ونتتن فلماذا نفكر كالملائكة ؟ .. هبنى ملأت الدنيا مؤلفات ومخترعات فهل تحترمنى ديدان القبر أو تلتهمنى كما التهمت جثتى ربة وسكينة ؟ .. الدنيا أكاذيب وأباطيل ، وما المجد إلا رأس الأكاذيب والأباطيل . وسلم . نفسه إلى عزلة عقلية وقلبية

مريرة . يئس من الحياة فهرب منها ولكنه خال وهو يدبر عنها يائساً عاجزاً ، إنه يزهد فيها متعالياً متكبراً » .

الفنان حريص على أن يربط بين حلقات ملحمته المأساوية من خلال الشخصيات . أحمد عاكف يستعير لسان محجوب عبد الدايم « ما العظمة ؟ .. أو ما العظمة كما تعرفها مصر ؟ أجاب على ذلك بكلمة واحدة : الظروف المواتية » ، « إن الوظائف الكبرى فى مصر وراثية » ، بل هو يستعير الحالة النفسية التى ألمت بمأمون رضوان ، فقد ألم به هو أيضاً مرض أشفى به على الجنون والموت. هذه العناصر المشتركة بين أحمد عاكف،والشخصيات الأخرى: تربط أولا بين حلقة الضائع فى القاهرة الجديدة ، وحلقة المضطهد فى خان الخليلى. كما أنها تفسر ازدواج الشخصية فى المضطهد ، وثقافته الصفراء .

الجذور تتفرع إلى شعيرات دقيقة موزعة فى جميع أنحاء الشخصية . المضطهد لم يصبح شهيداً بين يوم وليلة . لقد عرف التدليل المفرط فى طفولته ، ثم نهض بأعباء الأسرة المحطمة وهو دون العشرين ، فلم تتلطف معه الدنيا — فضلا عن أن تدلله — ساعة واحدة . لذلك كان شعوره العميق بالظلم لا يسكن ولا يهدأ ، بل كان يجد لألمه لذة غامضة . بدأت لافتة العبقرية الشهيرة تتكون ، وأخذت المسافة بين ذاته الأصلية واللافتة تتسع . كان يتسابق على مايرضى غروره وكبرياءه وولعه بالظهور ، تستهويه المعارضة لمجرد المعارضة ، يميل إلى الحزب المغلوب على أمره بصرف النظر عن مبادئه السياسية ، وسرعان ما تمثل نفسه فى موقف زعيمه يتلقى مايتلقى من ضروب الاضطهاد والاعتداء . وفى المستوى الميتافيزيقى ، يحترق شوقاً إلى وقت يتاح له فيه السيطرة على القوى الكونية والاستئثار بمفاتيح المعرفة والقوة والسلطان « أوشك أن يجن لهفة وأن يذوب هياماً . متى يدين له عرش النفوذ اللانهائى فيأخذ مايشاء ويدع مايشاء ، ويعبث بمن يشاء ، فيرفع ويخفض ويغنى ويفقر ويحيى ويميت » . تطلعه الميتافيزيقى مرتبط أوثق الارتباط بمأساته الاجتماعية . يبدو هذا الارتباط من خلال رغبته فى الانتقام والتدمير — وهما نفس الرغبة التى اجتاحت محجوب قبلا — غير أن الفرق بين رغبة المضطهد فى التدمير ، ورغبة الضائع أن هذا الأخير شخصية مغامرة فى لقائها مع القدر وإن استسلمت بعد حين . أما المضطهد فقد عرف اليأس المرير .

الجذور هى التفسير التاريخى للشخصية . الفنان إذن حريص على الماضى . ولكنه الماضى المتحرك إلى الحاضر المتجه إلى المستقبل . الماضى عند نجيب محفوظ فى حالة حركة ، والشخصية دائماً فى حالة تجذر ، والأحداث فى حالة تطور . هكذا نـــبرر « الأضواء » التى لايفتأ الفنان يسلط أشعتها على « المضطهد » . الابن ورث عن أبيه تبعته ومرضه ! الماضى المتحرك والأضواء تخلق الشخصية المـــبررة . هناك فنانون كبار يحاصرون الشخصية فى الماضى فقط ، الماضى الساكن . يحاصرونها أيضاً فى الظـــلام . يخلقون شخصيات غير مبررة إطلاقاً . هؤلاء لايلتفتون إلى موضوعية الزمن . لايعترفون بها . . فالعبث لايحتاج إلى مبرر. نجيب محفوظ فى تلك المرحلة يبرر كل شىء . يبرر حتى العبث . يضىء معنى القدر حتى نعى من اتجاه سهم المؤشر معنى اتجاه المأساة . عندما يرث الإبن تبعة أبيه ومرضه ، فإن هذا لايعنى أن « الوراثة » هى محور المأساة . الوراثة أحد العناصر العامة فقط . الوراثة تعنى جزءاً هاماً من الماضى ، جزءاً خطيراً فى مبنى القدر .

المأساة فى خان الخليلى هى الحرب والموت . هى فى نفس اللحظة مأساة الحرية . فقد عرفت بلادنا خلال الحرب الثانية أبشع صنوف الذل والعبودية . كبلتنا معاهدة التهادن عام ١٩٣٦ بقيود لاترحم . نشب الاستعمار أظافره فى لحمنا ، جعنا . واستشرى الانحلال والتفسخ فى علاقاتنا . تربع أساطين الدكتاتورية على عرش السلطة . كانت مأساتنا مأساة الحرية . كانت تختلف عن مأساة العالم المشترك بكل ما يملك من رجال وقيم فى أتون الحرب . سقطت أوروبا برجالها وقيمها فى الميدان . تزعزعت ثقة شعوبها ، تهاوت أحلامها فى حضيض الفزع واليأس . لم يعد الموت ضيفاً يزور الناس بين الحين والآخر ، كان « حياة » الناس الوحيدة فى النهار ، وأحلامهم فى الليل . تجاوزت المأساة حدود المستوى الاجتماعى إلى المستوى الوجودى الأعمق ، تجاوزت المشكلات الجزئية فى حياتنا اليومية ، إلى القضايا الكيانية الكبرى فى مصيرنا الأشمل .

بلادنا لم تلتق مع الحرب والموت مباشرة ، التقت مع شبح الحرب وشبح الموت ، مع الغارات الجوية المتلاحقة والحريات المغتالة والجوع الرهيب . من هنا كانت الحرية هى قضية المضطهد ولكنه لم يتصل بها عن طريق الإنتماء .

كان الانتهاء طريقه الطبيعي للتعبير عن الذات المضطهدة . إلا أن ازدواج الشخصية باعد بينه وبين الانتهاء. مأمون رضوان ذو الثقافة الصفراء كان منتمياً إلى اليمين ، على أنه لم يكن قط شخصية مزدوجة . كان الإنتهاء في حياته تحقيقاً للذات . أما عقدة الاستشهاد ومركب العظمة وغيرها فلم تتح لأحمد عاكف أن يكون منتمياً . أتاحت له فحسب تعميق الهوة بين ذاته الأصلية ولافتة العبقرية الشهيدة . المضطهد والحرب والموت، هم ثالوث خان الخليلي. فقد عانى أحمد عاكف ويلات أفظع ليلة في حياته، الليلة الجهنمية التي زلزلت القاهرة زلزالا مخيفاً « لم يجيئهم الموت كما أوهمهم . . . أراهم وجهه ولكن لم يذقهم طعمه » هذا هو الفرق بين تجربة الموت عند الغربي والتجربة عند المصرى . « وشعر أحمد بدنو الموت دنواً جعله يحس تردد أنفاسه على وجهه » . كان خليقاً بالمثقف الأصفر عند مواجهة الموت أن يتأمل فيما وراء الحياة الدنيا من متع الآخرة . ولكن التكوين الذاتي للمضطهد يهمس « لكم يعذبنا حب الحياة ولكم يقتلنا الخوف ، ومع ذلك فالموت لا يرحم » .

مأساة خان الخليلي تبدأ من نهاية القاهرة الجديدة . أو يدق القول بأن القاهرة الجديدة ما تزال مستمرة في خان الخليلي . لذلك لا تكون البداية الفنية للمأساة هي أزمة الوالدين . الفنان يختزل هذه المقدمات أو يضمنها ثنايا الأحداث دون أن يتعرض لها بشيء من التفصيل ، لأنه سبق أن أتاح لها فرصة مفصلة في القاهرة الجديدة ، ولأن القاهرة الجديدة وخان الخليلي حلقتان في سلسلة واحدة .

بداية الأزمة في خان الخليلي تشتمل على جوهر مأساة القاهرة الجديدة. فالأب متقاعد، والإبن يخافه من الصغر بينما كان يحب أمه ، والدنيا ليست بأمه الحنون « فهل يصدق الوالدان أن ذلك الكهل الأصلع الخائب قد ذهب ضحيتهما ؟ » .

بداية الأزمة واحدة ، يختزلها الفنان بسرعة ليدخل إلى الجوهر الخاص بمأساة خان الخليلي . مأساة البرجوازية الصغيرة مع الحرب والموت .

كانت حياة المضطهد حلقات من الفشل . في صباه أحب فتاة يهودية كانت تداعب قسمات وجهه بالسخرية « فاستقبح وجهه أكثر مما ينبغي » ، ثم أحب جارته الحسناء بعد ذلك « فكان عليه أن ينتظر عشرة أعوام ريثما ينتهي من تربية أخيه » . وعرف البغايا فلم يجذب واحدة منهن فأضاف إلى عقده « نقيصة

الجنس » ، ثم سعى إلى خطبة كريمة أحد التجار فقيل له : « أن مرتبه صغير وعمره كبير » . لهذا أقام أحمد عاكف حجاباً ضخماً بينه وبين المرأة . المقهى إذن هى ملاذ المضطهدين بوعى أو بغير وعى . وفى المقهى عرف « المتسع لمرضية الله ومعصيته على السواء » ، « المرضية والمعصية كالنهار والليل لا ينفصلان ، وفوقهما مغفرة الله ورحمته» . المرأة مرة أخرى ؟! قال له نونو الخطاط : «الذنب ليس بذنب حيناً ، الذنب ذنب الأحياء الأخرى . لقد ضاقت بالفساد،فصدرت ما يزيد عن حاجتها إلينا على حد قول الراديو عن التجارة العالمية . هنا نحن نصدر المواد الأولية والأحياء الأخرى توردها مصنوعة .. فمن بعض أطراف هذا الحى تصدر الخادمات فتحولها الأحياء الأخرى إلى غانيات ، فى هذه الحرب قلبت الدنيا رأساً على عقب . تصور يا إنسان أنى سمعت بالأمس بنت بائعة فجل تدعو أختها فتقول : تعالى يا دارلنج » .. انعكاسات الحرب على المجتمع المصرى تصوغ شخصية المضطهد والضائع والمنتمى على السواء ، تلونها بنفس الألوان الناسجة لشبح الحرب والموت . يتفاعل هذا الشبح مع الطبيعة المصرية للمجتمع — البرجوازية الصغـــيرة منه — تفاعلا ديناميا يولد النماذج البشرية على نحو خاص متفرد . فنحن شعب متدين ، عرف الإيمان بالقدر منـذ آلاف السنين . ونحن شعب زراعى سكونى ثابت الاقتصاديات . والبرجوازيون الصغار بيننا أكثر فئات الشعب حفاظاً على قشور القيم وانصياعاً لمطاليب القـــدر . البرجوازيون الصغار فى المدينة هم أبناء المزيج المعقد من قيم الريف وأخلاقيات المدينة . حى الحسين ، خان الخليلى بالذات ، من أكثر الأحياء مزجاً لهذه القيم وتلك الأخلاقيات . أبناؤه هم «أولاد البلد » ، وهم أولاد الحسين . والبلد هى القاهرة المعزية فى أربعينيات هذا القرن .

هذا هو عنصر الاختيار الدقيق — من جانب الفنان — لأدواته التعبيرية . إن هذه العناصر كلها أدوات للتعبير عن الضائع المصرى ، والمضطهد فى المأساة المصرية . يختار نجيب محفوظ بوعى دقيق أكثر أحيائنا الشعبية عراقة فى التقاليد الإسلامية ، وأكثرها مزجاً للقيم الريفية والعادات المدنية . يختار المدينة التى استقبلت أضواء الحضارة مع أغلال الاحتلال . فى كلمة ، يختار أعقد مركبات التراجيديا المصرية . خان الخليلى تضم الضائعين كنونو الخطاط بشعاره الأثير

« ملعون أبو الدنيا » . الضائع دائماً يغامر ، يعرف أن القدر قضاء محتم ، فلا بأس من دخول اللعبة ، يتزوج أربعة كما يسمح الدين ، وينجب أحد عشر كوكباً وأربع شموس و « ملعون أبو الدنيا ، هذا شعار الاستهانة لا اللعن أو السب » . نونو ليس شخصية مفردة ، إنه ضائع حقاً ، ولكن المقهى رمز كبير للضياع « وقد وجد فى الحى من أمثال هذه القهوة عشرات حتى قدر قهوات الحى بمعدل قهوة لكل عشرة من السكان» . الضياع ما يزال أرض المأساة. القهوجى نفسه يزدرد نصف درهم من الأفيون كل أربع ساعات « أهى لذة عصبية تكتسب بالعادة ؟ .. أم سعادة وهمية تهرب إليها النفس من شقاء الواقع » ، بينما يلفت الأنظار على المقهى — رمز الضياع — ما يرى أحياناً من جماعات تلبس الجلاليب يحيطون إحدى الموائد كل منهم يعد رزمة من الأوراق المالية ! الضياع من وجهة نظر المضطهد هو أن يكون الكذب عماد كل شىء « كذب الرجال جليل كالرجولة نفسها ! .. فأين أنتن من كذب التجار والساسة ورجال الدين ؟ كذب الرجال محور هذه الحياة الجليلة التى تشاهدين آثارها فى معترك الحكومة والبرلمان والمصانع والمعاهد، بل هو محور هذه الحرب الهائلة التى رمت بنا إلى هذا الحى الغريب» . المضطهد يميل إلى الضائعين والمنتمين إلى اليمين «إن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات المجد المؤثل .أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة » ؟ إنه يحس فى أعماق نخاعه بالمأساة ولكن عقدة الاستشهاد تقرب به من الضياع واليمين .

● إن مأساة الحرية ، هى بعينها مأساة التفكير السياسى الشائع :

« — هتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية .

— بل يقال إنه يبطن الإيمان بالإسلام .

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبيب التقى النقى أنه رأى فيما يرى النائم على بن أبى طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد بعد فروغه من الحرب إلى الإسلام مجده الأول ، وينشىء من الأمم الإسلامية اتحاداً كبيراً ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف .

– لذلك يؤيده الله فى حروبه .

– وماكان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرىء ما نوى » .

المناخ السياسى فى هذا المكان من العالم ، خليط معقد من القيم الدينية (الإسلام) والكرامة القومية (العداء للانجليز) مهما تبلورت هذه القيم وتلك الكرامة فى إحساس وطنى غير ناضج . فالوضع السياسى نفسه على جانب كبير من التعقيد : عرش السلطة يتربع عليه عمالئو الانجليز ، وقاعدة الوطن من الجماهير الشعبية ممزقة بين الاتجاهات الفاشستية البازغة مع « مصر الفتاة » أو « الإخوان المسلمين » . التناقض بين السلطة المتحالفة مع الاستعمار والجماهير الشعبية تناقض رئيسى محوره مأساة الحرية . ففى ظل هذه المأساة تترعرع التيارات التقدمية فى الفكر المصرى الحديث ولم تتدعم الاتجاهات السياسية التقدمية فى مجال الحركة والعمل . ومن ثم كان الجو مهيأ لأن تنحرف الجماهير وتضيع . ويصبح الأفيون والنساء والشذوذ والبطون الخاوية ، التجسيد البشع لهذا الضياع . ولا يملك المضطهد — فى غمرة الإحساس بعبقريته الشهيدة — إلا التعاطف مع الضائعين والمنتمين إلى اليمين .

غير أن الضائعين مغامرون ، أما المضطهد فيائس مستسلم . « نونو الخطاط يشعر بالله شعوراً عميقاً ، ويحسبه فى كل مكان يحله ، ويتوكل عليه بكل قلبه ، ويطمئن كل الاطمئنان إلى أنه لن يتخلى عنه ، وتراه يلم بالمعصية دون أدنى شك فى غفرانه ورحمته . وعباس شفة زوج رسمى فقط ، وجد فى الزوجية مهنة ومرتزقاً (ما أقرب الشبه بينه وبين محجوب عبد الدايم) . المضطهد يائس أمام الموت ، مستسلم للحياة . لذلك تبدأ قصة أحمد عاكف الحقيقية ، قصة الكهل المضطهد ، منذ أطلت عليه عينان جميلتان من فتاة القدر . القدر ؟ هل يكمن فى تلك المسافة البعيدة التى تفصل بين سنيه الأربعين ، وصباها الريان المشرق ؟ هل هو فى هذه المسافة البعيدة بالرغم من أنها لا تبعد عنه أمتار ؟ ألأنها أقبلت فى آخر الزمان وعنفوان الأزمة ، « يحسبه أن قلبه صحا ، وأنه منذ أيام ينتفض فى اضطراب ، ويضطرب فى سرور ، فيسر فى حيرة ، ويتحير فى رجاء ، ويرجو فى خوف ، ويخاف فى لذة . هذه هى الحياة ، والحياة أجمل من الموت ، مهما كابد الحى من

تعب، ووجد الميت من راحة».. الحياة والموت ؟ أم الحرب والموت ؟ من الحياة والحرب والموت — إذن — تنعقد الشباك حول «المضطهد» الذى تصطرع داخله شتى التناقضات ، وهو يستقبل هذا الأمل الجديد . إنه قريب حقاً من الضائع واليمينى ، وهو يرى نفسه فى تناقض أساسى مع المنتمى إلى اليسار ، ولكن الأمل الجديد يقول شيئاً آخر . إن منهج الفنان فى بنائه التراجيدى يعتمد على المتناقضات إلى درجة كبيرة . خان الخليلى تضم المنتمين إلى اليسار كما تضم الضائعين . وأحمد عاكف يختلف دائماً مع أحمد راشد المحامى المثقف اليسارى . ولكنه سمعه اليوم يقول « الفلاح مضغوط تحت المستوى الأدنى الإنسانية ، فلا يمكن أن يطالب بشىء ، ولكن خليق بكل إنسان أهل لشرف الإنسانية أن يمد يده ليرفع عن كاهله المتهالك هذا الضغط ، وقديماً حارب الرق الأحرار لا العبيد » . . يستمع المضطهد إلى هذه الكلمات ، والأمل الجديد يتدثر بالدفء بين ضلوعه ، فتتنازعه عواطف شديدة التناقض . لو اعتدل ميزان العدالة فى هذا الوطن ما عاقه عن إتمام تعليمه عائق ، ولبلغ ما يشتهى من الشرف فى الحياة . ولكنه — من ناحية أخرى — يغتاظ من هذا الحماس « للمشكلات الاجتماعية » والانصراف عن أمور « العقل » كالمنطق والتصوف والأدب . فى هذه النقطة بالذات يتناقض المضطهد مع الضائع أيضاً فيتساءل نونو الخطاط : هل تطيل الكتب العمر .. تدفع المرض .. تمنع المقدور ؟ .. تجنب الشقاء ؟ . . تملأ الجيب ؟

إنها — بالجملة — مأساة المعرفة .

الأمل الجديد يفجر هذه التناقضات جميعها ، لأنه يفجر المأساة كلها ، ومنذ البداية « كان عقله من العقول التى ترى دائماً وراء المصادفات حكمة تدق على الألباب » . فالقدر هو قضية القضايا فى حياة المضطهد : هل تكون أزمة هذا الحب هو الإحساس بالزمن من خلال الفارق الزمنى بين عمريهما؟ الزمن مرادف القدر . والقدر يلقى ظلاله على الأمل الوليد ، حتى تصبح الرغبة فى التدمير (شعار محجوب فيما مضى) هى شعار المضطهد المقبل على الحب بابتسامة واسعة «تمنى فى صمته غارة جنونية تقذف القاهرة بالحمم فتدك مبانيها وتهلك بنيها فلا يبقى منها إلا خرائب وآثار ، وشخصان حيان لا غير ، هو وهى ! ! هنالك تصفو له بلا خوف ولا يأس ولا غيرة ولا جهد .. وتمثلت لعينيه المظلمتين القاهرة

المهدمة المحطمة ، والشخصان الشريدان ، يفزع أحدهما إلى الآخر لائذا بجناحه ساكناً إلى ذراعيه ، والآخر سعيد - على ما يكتنفه من الخراب - بصاحبه متلذذاً بانفراده به . انبعثت هذه الأمنية الغريبة من صدره وهو يفور بشعور طاغ بالاضطهاد والقهر والعذاب » .

القدر يلقى ظلاله منذ البداية ، فسوف يتسبب رشدى عاكف - ربيب المضطهد - فى قلب أحلام أخيه رأساً على عقب . كانت تربيته رد فعل نفسى عنيف للمضطهد ، فنشأ مدللا شهوانياً سكيراً تستهويه المخاطرة . النوم عنده نقمة « إنه اختلاس جزء طويل لا يقوم بمال من حياتنا القصيرة » .

القدر يلقى ظلاله على المضطهد منذ تلك اللحظة التى يستشعر فيها العزلة « أنا من السابقين لزمنهم ، فلا يرجى لى أى تفاهم مع الناس » ، وهو ساخط دائماً ، وإن كان سخطه نابعاً من عقدته الأصيلة ، لهذا لايلتقى سخطه مع سخط الشعب ، بل « هل يستأهل هذا الشعب التأليف بمعناه الحق ؟ .. هل يمكن أن يهضمه ؟ ألا إنهم رعاع يقرءون رعاعاً » .. وعندما تتجمع ظلال القدر ، ظلال المنطق الصارم الذى يؤدى إلى التناقض الحاد ، يكون رشدى عاكف قد نقل من الصعيد إلى القاهرة ، وفى أيام قصار يكون قد ظفر بقلب الفتاة التى استهوت أخاه الأكبر وأيقظت فؤاده الكهل بعد طول موات . ينطفىء الأمل وتتألق المأساة : مد يده ليجلو عروسه فتكشف له قناعها الموشى عن جمجمة ميت ، هناك «قوة شيطانية» تترصده ، هناك « طائر الشؤم » يلتقط منه كل ثمرة دانية . لا صحة ، ولا أسرة ، ولا مكانة ، ولا مال ! وماذا أفدت من المعرفة ، ولخير لك أن تدمن على مخدر يذهل العقل عن الوجود حتى يتداركك الذهول الأكبر ، « الحياة مأساة والدنيا مسرح ممل ، ومن عجب أن الرواية مفجعة ولكن الممثلين مهرجون ، من عجب أن المغزى محزن - لا لأنه محزن فى ذاته - ولكن لأنه أريد به الجد كل الجد فأحدث الهزل كل الهزل .. ونتوهم أن الرواية مأساة والحقيقة أنها مهزلة كبرى » . إلى الكهف المظلم إذن ، كهف الوحدة والوحشة .

منذ البداية ، يصوغ الفنان قدر المضطهد على ضوء موضوعية الزمن ، ومن خلال شعيرات الجذور التى تصب عصارة الماضى فى قلب الحاضر ، وتنبت على

جبين المستقبل . فما كان للأخ الأكبر إلا أن يعول والديه ويربى شقيقه الأصغر فيجرى به الزمن إلى أعتاب الكهولة فيستند على عكازها المهشم وهو يتطلع إلى كل أمل وليد . منطق الأحداث يؤدى إلى أن يأخذ الكهل نصيبه فى المؤخرة . ولكننا نفاجأ بأن تضحيته بل تضحياته السابقة هى بعينها التى تقوده إلى نهاية المأساة . عاش مضطهداً ، وعندما آن الأوان ليعيش أخريات عمره بعيداً عن الاضطهاد، رأيناه يرتفع إلى قمة الجبل، على خشبة الصليب . أو أنه عندما فتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ارتسمت خلفه علامة الصليب . وكانت ذاته المضطهدة هى صليبه. كان هو صليب نفسه . ضحى من أجل والديه ، ثم ضحى بالكثير من أجل شقيقه، ثم يأتى هذا الشقيق بالذات ليسرق أمله الأخير ليكون هو اللحظة القدرية العابثة بحياته كلها . نجيب محفوظ — منذ كتب مجموعة همس الجنون — يصر على أن تتم اللحظة العبثية فى حياة الفرد على يدى أقرب الناس إليه . ولو راجعنا قصة محجوب وعلى طه فى القاهرة الجديدة ، وقصة أنور وعبد الرحمن فى «حياة للغير» سوف نعثر على عنصر مشترك بين هاتين القصتين وبين قصة أحمد ورشدى عاكف فى خان الخليلى . هذا العنصر هو اللحظة القدرية التى تجعل من الصديق ضحية صديقه أو من الشقيق ضحية لأخيه دون أن يدرى من تسبب فى المأساة أنه ساهم فى صنعها «كيف يمكن اتقاء الشقاء المقدر مادام يبدو فى حلل آمال مشرقة وألوان ناضرة ؟» إن التناقض المرير بين محبة الصديق أو الشقيق وما يسهم به أحدهما فى مأساة الآخر ، تتمزق معه نفسية المضطهد تمزقاً ملتاعاً . إنه بعاطفته يحب أخيه، وبعاطفته أيضاً يمقت تلك المصادفة التى جعلته يختطف أمله الوليد فى غمضة عين . وكما كانت رغبته فى التدمير هى شعاره مع بداية الحب، فإنها أضحت حلمه الوحيد عند نهايته . تمنى لو كان من الممكن أن تخلو الدنيا من البشر . الخراب ، الدمار ، النهاية ، الموت .. هذا هو اللحن الجنائزى الطويل الذى ارتدت إليه حياة الكهل المضطهد . وما أيام السعادة والحب والأمل إلا مداعبات سخيفة من القدر .

البناء التراجيدى لخان الخليلى هو امتداد للقاهرة الجديدة . الفنان يختار الشخصية المأساوية بطبيعة أبعادها وطاقاتها على التعبير الخاص والعام عن المأساة. المضطهد هو التجسيد الطبيعى للمأساة المصرية أثناء الحرب . سماته الخاصة تصنع

من القدر أداة القهر والذل التى تحطم الآمال وتذيب الأحلام . الفنان يركز عدسته على الفرد بالرغم من معالجته مأساة الحرية فى المستوى الاجتماعى . وعندما يضيف الحرب والموت الجانب الميتافيزيقى من المأساة فإنه يتناولها من الزاوية الاجتماعية فى كيان الفرد . وهو يختار الأحداث وفقا لمفهوم القدر الاجتماعى والزمن العدمى على السواء . ويربط بين الفرد — المضطهد — والمجتمع المضطهد من خلال الظروف العامة والخاصة بالمجتمع والفرد معاً . لهذا يتوقف بالمضطهد عند حدود مأساته العاطفية — بل مأساة وجوده — ليبدأ فصلا جديداً من خلال القصة الأخرى القائمة على أنقاض الأولى . قصة رشدى عاكف ونوال . الفتاة التى منحت الكهل نور الأمل لحظة كانت الخلود ، ثم أطفأته فى لحظة كانت العدم . منهج الفنان فى تحريك التراجيديا لا ينفصل لحظة عن الشخصيات فى حالة فعل ، أى عن الأحداث المتصلة بجوهر المأساة اتصالا عميقا ، الأحداث التى تصبح هى والشخصيات شيئاً واحدا . لذلك كان الحب الجديد بين الشقيق الأصغر والفتاة ، يترعرع على الطريق فى مدينة القبور . كانت « الجبانة » هى مكان اللقاء اليومى بين الاثنين . وتمتزج رائحة القبور برائحة الحب ، فيتحول رشدى — المغامر والمخاطر والمقامر والشهوانى والسكير — إلى انسان يستعر قلبه عاطفة صادقة . أزمة الحب الوحيدة كامنة فى طبيعة رشدى ، كما سبق أن كانت المأساة كامنة فى أعماق أحمد . رشدى تحول إلى عاطفة جياشة صادقة . ولكنه لم يتحول قط عن طبيعة المغامرة . كما قاد الاستسلام واليأس المضهد إلى المأساة . تقود المغامرة رشدى عاكف إلى المأساة . باستسلام عميق القدر ويأس مرير من القضاء رأى أحمد أن لا مناص من أن ينسج كفنه بيديه فيطلب نوال لرشدى (كما فعل عبد الرحمن فى « حياة للغير » حين طلب سمارا لأنور) . والمضطهد مقتنع بأن الأمر « لن يخلو من تلك اللذة الغامضة التى تؤلف بينه وبين الألم كما تؤلف بين الفراشة والنور ، وفيه لذة الاستسلام إلى القضاء القهار وفيه لذة التكفير عن مشاعره الباطنية التى لم يرتح إليها ، وفيه أخيراً لذة كبريائه الجريح » . أما المغامر فقد ظل — مع حبه — يخاطر ويقامر حتى داهمه السل ، وجسده على استعداد تام لاستقباله . أحمد أحس برغبة قوية فى الذهول ، فى إلغاء شخصيته نهائياً بدلا من ازدواجها . والفنان يؤكد هنا أن لا سبيل أمام المضطهد لأن يعيش حياته أو يحقق ذاته ووجوده . فهو إما أن يكون ذا شخصية مزدوجة ، وإما أن يفقد كيانه ويصبح بلا شخصية على الإطلاق . المضطهد يرتاح إلى الاستسلام

فلا يوجد فى الدنيا ما يستحق التعب أو الحركة « إن الرقاد والاستسلام والرضا خير ما تجود به الدنيا » . منهج الفنان فى تصنيف المأساة أن يكون المضطهد هو المحور التراجيدى ، وأن تكون أزمته العاطفية هى الفصل الأول الذى يفضى تلقائياً إلى أزمة رشدى فى الفصل الثانى . فلا ينبغى أن ندهش من اقتحام المضطهد لأروقة هذا الجزء من البناء التراجيدى . رشدى يفقد وظيفته حقاً فتتأزم العلاقة بينه وبين فتاته ، وتضطرب حياة الأسرة ويتهددها الفناء . ولكن المضطهد هو محور هذا الدمار . الزمن يقود الفنان مرة أخرى إلى التركيز والتكثيف فتتوقف حياة الأسرة على الستة أشهر التى قررها الطبيب لرشدى قبل فصله من العمل . (نفس الموقف فى القاهرة الجديدة) . وبنفس الإحساس العميق بالزمن يغامر رشدى بمرضه ويخاطر بحياته ولا يستمع إلى نصائح الطبيب أو الشقيق ، ويهرول إلى «الحياة» كما يدعو ليالى الخمر وموائد القمار . المغامر لا ينسى القبر مطلقا ، وهو مكان حبه ، وكلما اشتدت أنياب الدرن فى تمزيق صدره كلما تذكرت الموت والحياة والحب .

إن مغامرة رشدى تمضى به إلى النهاية المحتومة . والمضطهد إزاء هذه النهاية يتردد بين الحفاظ على «بقية القيم» فينقذ الفتاة من عدوى أخيه القاتلة أم أن غيبوبة المعلم زفتة — القهوجى الذى يمضغ نصف درهم من الأفيون كل نصف ساعة — خير من هذه الحياة ؟ . إن الغيبيات هى الملاذ الوحيد عند البرجوازية الصغيرة و «المضطهدين» من أبنائها بشكل خاص . لذلك يعجب أحمد «لسوء الحظ الذى يلاحق أسرته ، فقد فقدت غلاماً ، وها هو رشدى يصاب بالداء الخطير أما هو فقد نصبه الدهر هدفاً للعثرات والاخفاق» . سوء الحظ بمعناه الغيبى هو الذى يولد عند المضطهد متعة الشعور بالإضطهاد «المؤلم اللذيذ معاً» . ولأول مرة — منذ أمد بعيد — يفكر فى الموت «كحقيقة ماثلة يطالع معالمها الرهيبة ويستشعر آثارها العميقة من الألم والخوف والقنوط . وتخيل المقبرة النائية التى ابتلعت شقيقه الأصغر نخالها تنفض عن ثغرها تراب الأرض وتفغر فاها» . أما رشدى فقد عرف الألم ، وعرف معه حقيقة الشقاء التى ينطوى عليها قلب الدنيا . وحينئذ تحول المغامر إلى الاستسلام . هذا هو منطق التعبير الفنى عند نجيب محفوط . إن حقيقة الشخصية المأساوية تتحقق عنده فى غمرة التمزق الملتاع بين المتناقضات . أخيراً ، وأحس رشدى «ارتياحا فى الاذعان المطمئن إلى ارادة الله وقضائه . ورأى تلك الارادة الشاملة تحيط

بماضيه ومستقبله فاستسلم إليها مطمئناً » . غير أن الإنسان عند نجيب محفوظ يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا ، فترتسم خلفه علامة الصليب ، لقد مات رشدى ولم يفز من حبه بشيء . ولم يمت أحمد ، ولم يفز أيضاً من الحياة كلها بشى . « وفغر القبر فاه كأنه يتثاءب ضجرا من المأساة المعادة » . كلاهما ميت ، وإن بقى المضطهد يدب على الأرض فى ذهول « ما زالت الرائحة تزكم أنفه ، رائحة الموت المخيفة ! وفى صباح اليوم التالى وجد أنها ماتزال تنبعث فى الجو ، فتهيأ له أنها ربما كانت متصاعدة من الممر المفضى إلى خان الخليلى القديم ففتح النافذة ونظر منها ، فرأى على الطوار كلباً ميتاً وقد انتفخت بطنه وتشنجت أطرافه فصار كالقربة ، وأكب عليه الذباب وأدام النظر قليلا ، ثم تحول عن النـــافذة بفؤاد مكلوم وقد امتلأت عيناه بالدموع .. » ما أتعس الإنسان من الميلاد إلى الموت .. بهذه الكلمات تترنم أعماق المضطهد دون أن تطفو على السطح ، فذات يوم رأى صورة كبيرة لرشدى فى زهو الصبا ، وسرعان ما طرأت على ذاكرته صورة الكلب الميت ! « حياتى الخائبة لا تستحق الوجود » ، فى نفس الوقت الذى أعلنت فيه أبواق الحرب أن الوطن سيتحول إلى خرائب تنعق فيها البوم ، ومستنقعات يرعاها البعوض . وضاقت القاهرة بسكانها بينما يفكر المضطهد فى الانتقال من الحى الذى ما أتى اليه إلا خوفا من الموت . ولم يجئه الموت عن طريق الحرب ، جاءه من داخله . وتحول أحمد عاكف إلى كتلة من « الماضى » ، من « الجذور » ، من « الزمن » الذى يهرول غاضاً البصر عن آمالنا .

من هنا يستمع إلى نذر الحرب بدمار الوطن دون أن يساوره حزن كبير بل « تتمثل له تلك الحالة التى يختلط فيها الحابل بالنابل وتمحى التبعات وتنهار القيم فيجد فى أعماقه شعوراً بلذة خفية تعكسها أعصابه المتوترة ، كأن ذاك الغزو المرتقب سيبيد فيما يبيد أحزانه وآلامه ، وسيمحو فيما يمحو من آثار الماضى آثارماضية » . إن متعة الشعور بالاضطهاد تتحول بصورة عفوية إلى متعة الإشراف على الدمار والخراب والموت . لقد تجذرت فيه روحه ولم يعد سوى هذا المضطهد وعبقريته الشهيدة ، فاقترب كثيراً من البضائع — بل هو النبات الطبيعى فى أرض الضياع — واهترأت فى أعماقه الحاسة الوطنية . وتحددت آماله فى الدرجة السابعة القريبة المنال ، وسر فى باطنه بالترقية المنتظرة .

الزمن الروائى لمأساة خان الخليلى اثنى عشر شهراً . ستة أشهر منها تخصصت فى الإجهاز على رشدى ، ولكن الفنان يقصد بها أساساً أن تكون بؤرة المأساة. فرشدى هو الذى وأد — من حيث المظهر — أمل أخيه . ولكن الحرب التى بدأت قبل ذلك التاريخ بعامين هى العامل الحاسم فى بلورة المأساة . نجيب محفوظ يربط الحرب بالزمن الروائى ربطاً محكما ، فالبداية هى الحرب والنهاية هى الحرب. وما بين البداية والنهاية هو الموت . الموت «المادى» للمغامر، والموت «المعنوى» للمضطهد .

والمضطهد هو موقف — لا شخصية فحسب — من القدر، هو موقف الاستسلام. القدر أسهمت فى صنعه أيد كثيرة : الحرب والدكتاتورية والجوع والانحلال والانسحاق .. الخ . الفنان يستخدم القدر فى كافة مستوياته لصياغة مأساة الحرية «العامة» من خلال الأزمة العاطفية «الخاصة» ، وهو بذلك يعيد صياغة مأساة الخبز والجنس والمعرفة . وهو يستهدف من إعادة الصياغة أن يضيف عنصر (المضطهد) إلى البناء التراجيدى لملحمة السقوط والانهيار .

خان الخليلى بناء مأساوى مرتبط أوثق الارتباط بالقاهرة الجديدة . وهو لا ينتهى بانتقال الأسرة إلى حى آخر (كما نقل محجوب إلى الصعيد) فالمأساة تبقى نهاية مفتوحة ، لأن الحرب تنذر بويلات جديدة بالرغم من الدرجة السابعة التى يتهالك المضطهد على مقدمها . (والدرجة هى مشكلة محجوب فى القاهرة الجديدة) سخرية الفنان من الدرجات ممزوجة بمرارة العلقم . خان الخليلى حددت أبعاد عقدة الاستشهاد فى شخصية «المضطهد» . وهو تحديد يعد بأن التراجيديا لم يكتمل بناؤها بعد . وإنما تقول بأن الصراع بين المضطهد والقوى الخارجية هو صراع ملحمى من نوع خاص لا يكفل الانتصار . صراع ملحمى لم ينته فى خان الخليلى ، لأنه بدأ على نحو آخر فى «زقاق المدق» .

* * *

الضائع والمضطهد كلاهما لا يمثل أية بطولة تراجيدية ، بل هما لا يمثلان البطولة الملحمية فى معناها القديم المتداول. إنهما شخصيتان تراجيديتان يسهمان فى الصياغة الملحمية بما يرمزان إليه من دلالات ، وهما يتكاملان مع بقية رموز الملحمة بالرغم من الدلالة المستقلة لكل منهما . الضائع والمضطهد كلاهما يمثل التزاوج

بين المغامرة والاستسلام إزاء القدر فى حياة الشعب المصرى . وهما لذلك المفتاح الفنى إلى المرحلة الجديدة فى « زقاق المدق » الجزء الثالث من ملحمة السقوط والانهيار. هما مفتاح «الطريق القصير» فى تاريخ المأساة المصرية عند نجيب محفوظ. الطريق القصير الذى تجسده « حميدة » ويسهم فى صياغة عصر كامل . استنفد الفنان مهام الشخصية التراجيدية فى الضائع والمضطهد كزاويتين أساسيتين يقام عليهما البناء المأساوى فى حياة مصر . برزت أمامه مهام جديدة تستلزم أدوات جديدة للتعبير ، من هنا كانت زقاق المدق فتحاً جديداً فى تاريخ الرواية المصرية لا يقل أهمية عن فتح توفيق الحكيم فى «عودة الروح» . وإذا كانت الحرب العالمية الأولى إحدى الركائز الهامة فى قصة الحكيم ، فإن الحرب العالمية الثانية — نهايتها على وجه التحديد — هى الركيزة الأساسية فى قصة نجيب محفوظ. إرهاصات الحرب كانت البداية فى مأساة القاهرة الجديدة ، والحرب هى المشهد الرئيسى فى خان الخليلى والنهاية هى القاعدة التراجيدية لزقاق المدق. النهاية هى بداية « الطريق القصير » فى حياة تلك الفئة الضائعة المضطهدة من الشعب المصرى ، والطريق القصير — إذن — هو زاوية جديدة من زوايا البناء التراجيدى. هو الحلقة الثالثة من حلقات تطور ملحمة نجيب محفوظ . وكما استمرت القاهرة الجديدة الضائعة فى خان الخليلى ، فإن الضياع والاضطهاد لا يفارقان زقاق المدق . الفنان يستخدم الضائع والمضطهد والمنتمى كأدوات للتعبير لا كنماذج بشرية رامزة فحسب . بمعنى أنه يخصص القاهرة الجديدة لتصوير الضائع ، ثم يتحول الضائع فى خان الخليلى إلى أرض للمأساة فيصبح جزءاً أصيلا منها يتحول عنه الكاتب ليصور المضطهد ، وهكذا حتى إذا دخلنا زقاق المدق كان الضائع والمضطهد جزءا أصيلا من المأساة، فيتحول عنهما الكاتب ليصور شيئاً جديداً هو ما أدعوه بالطريق القصير . أى أن الضائع والمضطهد يمسيان من الجزئيات الكثيرة الهامة التى تسهم فى بناء الطريق القصير .. فما هو هذا الطريق القصير ؟

•

زقاق المدق — كما يصفه الفنان — « يكاد يعيش فى شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا ، إلا أنه على رغم ذلك يضج بحياته الخاصة ، حياة تتصل فى أعماقها بجذور الحياة الشاملة ، وتحتفظ — إلى ذلك — بقدر من أسرار العالم المنطوى » .. هذه المقدمة التى تكاد تكون تقريرية فى مظهرها ، هى

التمهيد الطبيعى لصورة بعينها : من زقاق صغير فى أحد الأحياء الشعبية بمدينة القاهرة ، بل أجرؤ على القول : من المقهى الصغير الوحيد فى هذا الزقاق يرتبط بصر الفنان بالزمان والعالم والتاريخ . إذا تجاوزنا المظهر فإن هذا المقهى يشبه إلى حد كبير ثقب الحائط فى « جحيم » باربوس الذى تراقب منه الشخصية العالم كله « أكثر من اللازم وأعمق من اللازم » . الزقاق هو نقطة انطلاق نجيب محفوظ إلى أعمق أبعاد المأساة المصرية، لأنه رآها ترتبط بمأساة الأسرة الإنسانية المتشابكة. الزقاق هو العين الفنية الحادة التى أبصرت ضياع القاهرة الجديدة ومضطهد خان الخليلى فى مستوى أكثر عمقاً ، فارتفع المستوى المأساوى لمحجوب عبد الدايم لأن يكون رمزاً للضياع الإنسانى كله ، ولأن يكون أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد البشرية كلها بينما هما يشكلان زاويتين أساسيتين فى مأساتنا المصرية . هذا هو الالتحام الداخلى بين حلقات هذه الملحمة ، وقراءة إحداها منفصلة عن الأخريات لا يمنح القارىء فهماً كاملا لشخصياتها وأحداثها . . . إن الترابط الحى العميق بينها جميعاً يزداد أصالة وقوة كلما ازددنا توغلا فى بقية الحلقات . لهذا أكرر أن زقاق المدق مرحلة جديدة ، ولكنها طبيعية . إنها تقودنا إلى أدغال المأساة الكامنة فى الطبيعة والمجتمع . والإنسان فى الزقاق يمثلهما معاً ، فى وحدتهما وتمايزهما وتفاعلهما وصراعهما ، ثم تمزقه ، بل تمزقاته التى لا تنتهى ، بينهما .

من المقهى ، فالزقاق ، فالقاهرة ، فالعالم ، ينطلق الفنان انطلاقة أسطورية . فالبناء فى هذه القصة يبدو كالأسطورة . . حتى أن المقدمة التى أشرت إليها تشبه التمهيد العفوى للأساطير .

ومن المقهى ، أيضاً ، ينطلق البناء الأسطورى للتراجيديا بالشاعر الذى أعلنه المعلم كرشة أن الراديو — هذا الساحر الجديد — لم يعد يفسح له مكاناً فى المقهى . وكأن أسطورة أبو زيد الهلالى انتهت لتبدأ أسطورة الحلو وحميدة . إنتهت الربابة والناى ، وبدأ الراديو . القاهرة القديمة انتهت ، والقاهرة الجديدة بدأت ، بالرغم من كافة بقايا المعز لدين الله فى أرجاء خان الخليلى أو زقاق المدق .

القاهرة الجديدة التى أعلنت ضياعها من خلال أزمة الحصول على درجة

حكومية ، عادت فأكدت أزمتها من خلال المضطهد فى خان الخليلى ، ثم جاء الشيخ درويش فى زقاق المدق تتويجاً رهيباً لهذه الأزمة التى حولته من مدرس للغة الانجليزية إلى درويش ينطق الوحى بالانجليزية .

كان الفنان حريصاً بالفعل أن يجعل من موضوع الدرجات — الذى عرفه شخصياً وعانى ويلاته — مظهراً للأزمة الاقتصادية الطاحنة التى تحول شريحة البرجوازية الصغيرة فى مجتمعنا إلى مجموعة من الضائعين والمضطهدين — والقلة القليلة تنتمى إلى اليمين أو اليسار — ثم ترسم لهم حلولا ميسورة كالطريق القصير فى زقاق المدق ... ويجلس الشيخ درويش فى المقهى الوحيد بالزقاق يراقب العالم بأعماقه ، فيرى أكثر من اللازم وأعمق من اللازم . وهذا هو الدور الحقيق الذى يسنده نجيب محفوظ للشيخ درويش فى زقاق المدق. فهو القمة المأساوية التى وصل البرجوازى الصغير إلى ذروتها متسلقاً الأزمة الاقتصادية المرعبة . لذلك « هجر أهله وإخوانه ومعارفه إلى دنيا الله كما يسميها » . أى أن هذه الشخصية انفصلت عن تمثيلها للأزمة الاقتصادية — التى سبق لمحجوب وعاكف أن عبرا عنها — واستحالت إلى ضمير روحى للكاتب قريب الصلة والشبه بشخصيات مجموعته القصصية « دنيا الله » حيث نشاهد كثيراً من أولئك الرجال الذين ينطقون كالأنبياء .

من داخل المقهى يمكن أن نرصد مع الشيخ درويش حركة الزقاق : هذه هى سنية عفيفى العجوز المتصابية التى يستخدمها الفنان كهمزة وصل بين الضياع الاقتصادى والطريق القصير إلى الحياة الفاخرة الذى تمثله حميدة . الزقاق بناء موضوعى بالغ الصرامة فى موضوعيته . هناك مسافة دائمة بين الشيخ درويش وحميدة. لا علاقة بينهما على طول الرواية إلا علاقة الرقيب الحاد البصر بالمراقب المغامر الذى يتخذ شعاراً « على عينك يا تاجر » ! أى سخرية فى هذه المفارقة ؟ حميدة فتاة لا تعبأ بشىء . الزقاق كله يتحاشى الشجار معها . لايعرف لها أحد أباً أو أماً وتعيش برفقة إمرأة تقتات معها على الفتات، ومع ذلك ترددأ فى هذا الزقاق أحد يستحق الاعتبار ؟ » أو تقول « زقاق العدم » أو تأسى لنفسها: « آه ياخسارتك ياحميدة لماذا توجدين فى هذا الزقاق ؟ . ولماذا كانت أمك هذه المرأة التى لا تميز بين

التبر والتراب ، فإذا اصطدمت عيناها بعينى عباس الحلو الحلاق أو سليم علوان صاحب الوكالة صرخت « أدركونى يا هوه قبل التلف يا خسارتك يا حميدة » والحق أنها لم تكن كاذبة . يستهويها العراك ، نعم ... ولكنها جميلة ، وتعلم أنها جميلة ، وتحافظ بقدر ما تستطيع على هذا الجمال .

والفنان يقول أن حميدة « أخت بالرضاع » لحسين بن المعلم كرشة . وأعتقد أن هذه الأخوة ترمز إلى أوجه الشبه بينهما ، ومساهمتهما معاً فى مصير عباس الحلو . قال له حسين ذات يوم « . . هذا الزقاق لايحوى إلا موتاً ، ومادمت فيه فلن تحتاج يوماً للدفن ، عليك رحمة الله » . . حسين وحميدة يشكلان مغامرة الزقاق فى هذا العالم . حسين يعمل فى الجيش الانجليزى « كنز الحرب » وهو كبير الأمل فى استمرار هذه الحرب . عباس الحلو هو الصورة المقابلة لحسين : إنه يعشق الزقاق وعم كامل بائع البسبوسة وصالونه الصغير ... وقبل ذلك كله أو من خلال ذلك كله يعشق حميدة . وهذه هى السمة الفنية البارزة فى البناء الموضوعى لزقاق المدق : التضاد . الحلو هادىء لطيف مستسلم ، أما حميدة فهى النقيض لهذه الصفات والصراع بين النقيضين هو محور المأساة ، وهو صراع لايتم عبر الكراهية ، بل من خلال الحب . الحب ، قطعاً ، من طرف واحد — هو الحلو — والرغبة فى حياة أرغد من جانب الطرف الآخر : حميدة . الحلو ينشد مع محجوب عبد الدائم وأحمد عاكف نغمة البراجوازية الصغيرة « لماذا لم أولد غنياً » . لذلك يتحول الزقاق إلى شىء كالقدر « إنه زقاق لا يعدل بين أهله ، ولا يجزيهم على قدر حبهم له وربما ابتسم لمن يتجهمه ، وتجهم لمن يبتسم له » . ولدت حميدة مقطوعة النسب ، معدمة اليد ، ولكنها لم تفقد قط روح الثقة والاطمئنان « كانت بطبعها قوية ، لايخذلها الشعور بالقوة لحظة من حياتها . . . فلم تفتأ أسيرة لإحساس عنيف يتلهف على الغلبة والقهر » . ومن هذه النقطة بالتحديد ، نتبين معالم الطريق القصير فى زقاق المدق ، الطريق الذى مضت فيه حميدة إلى النهاية . التكوين النفسى المتفرد للشخصية ، مضافاً إليه جملة الظروف الموضوعية المحيطة به ، هو المفتاح الذى يتسلح به الفنان فى التمهيد لمأساة الطريق القصير . إنه يلتقط السمات الخاصة للغاية فى كيان حميدة : فتاة فقيرة ، جميلة ، تميل إلى العنف ، تستهويها مشاهدة المعروضات الثمينة فى المحلات التجارية « فتثير فى نفسها الطموح المتلهفة على القوة والسيطرة أحلاماً .

ساحرة . ولذلك تركزت عبادتها للقوة فى حب المال على اعتبار أنه المفتاح السحرى للدنيا ، المسخر لجميع قواها المذخورة » . . يجب أن نحتفظ فى ذاكرتنا بهذه اللافتة المضاءة عند بداية الطريق القصير كما احتفظت حميدة فى ذاكرتها بقصة فتاة مثلها من بنات الصنادقية ، أسعفها « الحظ » بزوج ثرى نقلها من حال إلى حال « فماذا يمنع القصة أن تتكرر ؟ » . . أليس هو الحظ ، القادر على كل شىء ؟

الفنان يصور ظروفا واحدة متشابهة تظلل جميع الشخصيات ، ولكنه يؤكد على الظروف الخاصة بكل منها ، ومن تفاعل الظرف العام مع الظرف الخاص يتولد المصير الفردى للشخصية . فكما كانت الحرب هى الدافع لأن ينطلق حسين كرشة من الزقاق الهادىء المستسلم إلى « الأورنس » ، متخيلا أن الحرب ستدوم إلى الأبد كانت الحرب أيضاً هى السبب فى أن يتشبث عباس الحلو بصالونه الصغير بعيداً عن الخطر كما توهم . وكما كانت الحرب هى الدافع لفتيات صغيرات من أهل الدرّاسة أن يتخذن من الفتيات اليهود قدوة فى العمل بالمحال التجارية والرطانة بالكلمات الأجنبية وعدم التورع عن تأبط الأذرع والتخبط فى الشوارع الغرامية ، كانت الحرب بعينها ترسم لحميدة طريقاً آخر . . طريقاً أسهمت فى صنعه كافة العناصر المتناقضة فى الزقاق : المغامر والمستسلم ، والمتصوف والشاذ جنسيا ، الدرويش والقواد . التناقض بين حميده والحلو لا يمنع — مثلا — من التقائهما ، فهو الشاب الوحيد الذى يصلح لها زوجا . . . وهكذا فالتناقضات الفنية لا تعنى الانفصام ، بل التمايز والتفاعل ، فالصراع لا يتم إلا بين نقيضين بينهما وحدة .

حميدة فتاة شديدة الواقعية ، حبها للسيطرة كان تابعاً لحبها العراك . أما الحلو فكان يحلق مع الأحلام هائماً فى السماء « فهى دون النساء جميعاً أمله المنشود » والشيخ درويش — قلب الزقاق وحدسه — يصيح فى وجه الحلو أن يرتدى الطربوش « فخ الفتى يتبختر ويطير ، وهذا أمر معروف فى المأساة » وينطق الكلمة بالانجليزية ، ويصر على تهجيتها حرفا حرفا . . . هل هو اختيار عشوائى لهذه الشخصية التى تصادفنا — أول ما تنطق — منذ البداية بكلمة المأساة ؟

الطريق القصير فى حياة حميدة هو الشارع الرئيسى فى مدينة طموحها . وهو شارع جانبى فى حياة بقية الشخصيات التى أسهمت فى صنعه . المعلم كرشة يراود أحد الغلمان عن نفسه قائلا : « أجل ، ما أكثر المظلومين ، ومعنى هذا بالحرف

الواحد ما أكثر الظالمين » ثم يستدرج الشاب الصغير من محل عمله إلى المقهى ، مقابل الدراهم التى أغراه بها « وفلاح الاهتمام والطموح » فى وجه الفتى . والشيخ رضوان الحسينى لا يتوانى عن المشاركة فى صنع الطريق القصير — يا للتناقض ! — بعظاته وإرشاده . فهو يحارب الملل ويفلسف المصائب « ويقول إن للألم غبطته ولليأس لذته . وينهى مريديه عن التمرد . زيطة صانع العاهات ، يساهم فى صنع الطريق القصير ، فهو المسيح المقلوب ، هو صانع المعجـــزات وصانع الحياة للآخرين ، ولكن بواسطة العاهة لا بالشفاء من العاهة . زيطة يعيش فى خرابة « السواد مصير كل شىء فى هذه الخرابة » ، بادل الناس مقتاً بمقت عن طيب خاطر ، يتخيلهم فى أحلام يقظته حشرات بشرية يأكلها الدود ومع ذلك كان الشحاذون أحب البشر إلى نفسه ، وتمنى كثيرا لو كان الشحاذون أكثرية أهل الأرض . وكان للشيخ درويش حظ موفور فى محكمة التفتيش التى ينصبها زيطة فى خياله للبشر . جاء إليه أحدهم يطلب « عاهة » ليعيش من احتراف الشحاذة فطالعته من زيطة عينان دهشتان لمنظره وسأله :

— انت بغل بلا زيادة ولا نقصان ، فلماذا تروم احتراف الشحاذة ؟

فقال الرجل بصوت منكسر :

— لم أفلح فى عمل أبدا . حاولت أعمالا كثيرة ، حتى الشحاذة نفسها ، ولكن لم يقدر لى التوفيق ، حظى أسود ، وعقلى وسخ ، لا أفهم شيئاً ولا أتقن شيئاً .

فقال زيطة بحقد :

— كان ينبغى إذاً أن تولد غنيا .

زيطة إذن يبدو كشخصية أسطورية ، استخدمه الفنان ليكفر عن خطيئة المسيح القديم الذى أعاد للعمى البصر وللعجزة قوتهم ، زيطة هو مسيح القرن العشرين . جاء ليرد للأصحاء المساكين عاهاتهم حتى يتمكنوا من الحياة « كما يقول توفيق حنا »[١] . وقد يحدث أن يأتى اليوم الذى تنتشر فيه صوره فى المعابد والمخادع ، وتباع تماثيله فى الحوانيت والموالد ، وتؤلف الكتب عن أعماله وحياته ، ولهذا تدركون تواضع ما نطالب به من صنع تمثال صغير يقام له الآن على رأس زقاق المدق « كما يقول يوسف الشارونى »[٢] .

---

(١) مجلة « الرسالة الجديدة » ـ أغسطس ١٩٥٦

(٢) كتاب « العشاق الخمسة » ـ طبعة الكتاب الذهبى

زيطة مساهم نشيط فى بناء الطريق القصير ،فإذا كان الشذوذ الجنسى هو طريق المعلم كرشة والغلمان ، وإذا كانت الصلوات والتسابيح والحج هى طريق الشيخ رضوان ، فإن صناعة العاهات هى طريق زيطة ومعاونه الدكتور بوشى . وهى الأرباح الطائلة التى جناها السيد سليم من وراء الحرب . ولعل اختيار الفنان لمكان وكالة السيد سليم علوان فى الزقاق ، ومكانة صاحبها من أهله ، كان اختياراً هاماً فى تحديد جذور المأساة فلربما كانت المرة الوحيدة التى صور فيها نجيب محفوظ درجات البرجوازية الصغيرة الاقتصادية ومراحل تطورها الاجتماعى . فهذا التاجر «ابن التاجر» قد أثرى من الحرب ثراء فاحشا (والحرب نفسها هى التى خربت أهـل الزقاق بدرجات متفاوتة) ومع ذلك يعيش السيد سليم فى الزقاق كواحد من بنيه (إشارة إلى وحدة النسيج الاجتماعى للبرجوازية الصغيرة) . وهو شديد القلق من أمر الوكالة بعد أن تخرج أولاده من الحقوق والطب وانقطعت الأسباب بينهم وبين بيئة التجار فراحوا يضمرون نوعا من الاحتقار للمهن الحرة جميعاً . وهو يعلم حق العلم أن التجارة التى تدر المال بلا حساب قد تبتلعه أيضاً فى ساعة نحس واحدة . وهو إلى ذلك يعرف حق المعرفـة سير تجار كبار ممن ربحوا أموالا طائلة ، وانتهوا إلى الافلاس والفقر المدقع ، أو إلى شر من ذلك كالانتحار والموت كمدا .

أى أن «انعكاسات» الحرب هى مفتاح الطريق القصير فى زقاق المدق . الطريق الذى مضت فيه حميدة إلى النهاية ، بينما كان شارعا جانبيا فى حياة بقية الشخصيات . حقاً ، كان زيطة قريباً من أن يكون مسيح القـرن العشرين ، وكان الشيخ درويش قريباً من أن يكون ضمـير العصر ، وحقاً كان المعلم كرشه والسيد سليم نموذجين للشذوذ الجنسى والاقتصادى . . ولـكن حميدة وحدها هى رائدة الطريق القصير إلى المأساة الشاملة . ربما كان طريق الشيخ رضوان يؤدى إلى الله ، وطريق الشيخ درويش يؤدى إلى جوهر الوجود ، إلا أن طريق حميـدة يؤدى إلى أعمق أبعاد المأساة . ولا شك أن مجموعة واحدة من القيم تحكم كافة التناقضات المتصارعة فى شريحة البرجوازية الصغيرة ، فالسيد سليم علوان «لا يكاد يفقه شيئاً — فيما عدا التجارة — من أمور الدنيا ، ولا تكاد تسمو آراؤه أو معتقـــداته على آراء ومعتقدات عباس الحلو مثلا ، فكان مثله يضرع خاشعاً إلى ضريح الحسين ، وكان

مثله يبجل الشيخ درويش ويتبرك به » . كذلك كان المعلم كرشة — فيا مضى — وطنياً صميماً ، أما الآن فلا يبغى من الانتخابات سوى المال وإشباع الشذوذ . . وهو موقف السيد سليم من السياسة التى لخصها ابنه المحامى قائلا : « وهل البرلمان فى بلادنا إلا كمريض بالقلب تهدده السكتة القلبية فى أية لحظة » فهو رجل يستغرقه العمل نهاراً ، والغريزة ليلا (وقد أصبحت الصينية المشهورة رمزاً لهذه الغريزة). الليل عند السيد سليم يخلو من أى لون من ألوان التسلية فلا شىء غير الزوجة «ولذلك تفنن فى مسراته الزوجية تفنناً شذ بها عن جادة الاعتدال». مجموعة واحدة من القيم تحكم علاقات الفئات البرجوازية الصغيرة مع بعضها البعض ... لذلك أحب عباس الحلو حميدة ، واشتهاها السيد سليم فى نفس الوقت، فالرغبة لاترحم ومزاياها تستهين بفوارق « الطبقات » كما يقول . إن « حيويته الخارقة » قريبة الشبه من شخصية أحمد عبد الجواد . غير أن الفنان ، هنا ، يستخدم الشخصية كأداة للتعبير لا كنموذج بشرى فحسب . أى أن السيد سليم هنا يقوم فى الطارف المقابل لعباس الحلو : الفقر أمام الثراء ، الشيخوخة أمام الشباب ، النهم الجنسى أمام الهيام العاطفى . . كل ذلك يصوغ بداية الطريق القصير فى حياة حميدة بل فى تاريخ زقاق المدق .

عقدة الكرامة هى المحور الأخلاقى فى حياة البرجوازيين الصغار ، فالكرامة هى العملة الوحيدة الصالحة لأن تكون تعويضاً للنقص الاجتماعى والاقتصادى . من محجوب عبد الدايم إلى أحمد عاكف إلى عباس الحلو وحسين كرشة إلى حسنين إلى كمال عبد الجواد . . كانت عقدة الكرامة تتخذ لنفسها محوراً هاماً فى مأساة كل منهم ، وإن اختلفت صورها. حسين كرشة لم يكن يعنيه شذوذ أبيه بقدر ماكان يغيظه « ما يثيره حولهم من فضيحة وجرسة » . وعباس الحلو يلتمس الحب « الشعبى » ممزقاً بين الأحاسيس الرومانسية والشهوات الواقعية، و« كرامته » تأبى عليه أن يضيع بين هذه وتلك . وحميدة لم تكن تحبه ولم تكن تكرهه ، ولعل كونه الفتى الوحيد الذى يصلح لها فى الزقاق هو ما جعلها تشفق من قطعه أصده بحزم وفظاظة . وكانت على الرغم من تجربتها المحدودة فى الحياة تشعر بالفارق الكبير بين هذا الفتى الوديع وبين طموحها النهم الذى يضرمه نزوعها الغريزى إلى القوة والجوح والسيطرة والعراك . ولولا إيمانها « بالزواج » كنهاية طبيعية

محتومة لما ترددت فى نبذه والقسوة عليه . كانت الأخلاق أهون شىء على نفسها المتمردة، وقد نشأت فى جو لا يكاد يتفيأ ظلها، أو يتقيد بأغلالها. ولكن الحلو يبغى المضى فى طريق طوله ألف ميل ، وهو يود أن يخطو الخطوة الأولى فى هذا الطريق الطويل بأن يسافر إلى التل الكبير مستجيباً لمغريات حسين كرشة التى يثرثر بها عن الجيش الانجليزى ، ومدفوعا بخيالات حميدة وأحلامها فى الطريق القصير إلى العز والجاه .. فالصالون الصغير لن يحقق لهما شيئاً من ذلك .

وهذا هو المظهر الأول للتفاعل بين الاستسلام والمغامرة ، فقد نجح الحلو أخيراً فى أن يهجر الزقاق ونوم صديقه — عم كامل بائع البسوسة — الشبيه بالموت . وكانت هذه مغامرته الأولى فى الحياة ، كما كانت الأمل الأول فى ظلمة حياة حميدة التى أضاءها « نور الذهب اللامع » ، أضاءها الأمل فى الطريق القصير إلى « الحياة » بعيداً عن زقاق « العدم » وينطلق وحى الشيخ درويش — فى أزمة النزاع بين المعلم كرشة وزوجته — قائلا « هذا شىء قديم » ويصر على تهجية الكلمة حرفاً حرفاً ، وكأنه يؤكد معانى أول كلمة نطق بها : المأساة. وكأنه صوت الغيب فى عالمنا المثقل بالظلمات. حميدة ظلت مشغولة دائماً بالموازنة والاختيار والتفكير ، فلم تنجذب قط إلى الدنيا السحرية التى يهيم الحلو فى سماواتها ، كرامة الحب عندها قريبة الشبه من كرامة الزواج عند محجوب عبد الدايم . كلتاهما « عقدة » يتحتم تجاوزها إلى الدرجة السادسة « عند الضائع فى القاهرة الجديدة » ، وإلى الطريق القصير » عند فتاة الزقاق . والزمن هو عقدة العقد فى الطريق الطويل الذى اختاره الحلو ، بينما سفره لا يمثل بالنسبة لحميدة إلا « خيال الطريق القصير » نور الذهب اللامع . لهذا وافقت على قراءة الفاتحة قبيل السفر . ووافقت على القبلة السريعة التى اختطفها فوق السلم « وكانت تجد نحوه فى تلك اللحظة وداً عميقاً » .

لو أغفلنا الزوائد والحواشى والذيول التى أغرق فيها الفنان جزئيات كثيرة من مأساة الزقاق — مثل قصة حسين كرشة مع أسرته ، وقصة سنية عفيفى مع الزواج ، وقصص زيطة فيلسوف الزقاق مع زبائنه الدائمين — لاستطعنا أن نلتقى مع الطرف المقابل لعباس الحلو فى الغرام بحميدة : السيد سليم علوان. فنحن الآن نستطيع أن نضيف ثنائية جديدة إلى سلسلة التناقضات بينهما التى لا تنتهى : فقد

سافر الحلو وغادر الزقاق، وبقى السيد سليم فى وكالته يرسل النظر إلى الفتاة الريانة العود، و (عقدة الكرامة) تتأرجح فى صدره بين التجاوز المشروع عبر الزواج، والتراجع الحميد عن مصاهرة «الطبقات الأدنى» وأخيراً توكل على الله — فقد شارك سفر الحلو فى هذا التوكل — وتجاز العقدة بأن همس فى أذن أم حميدة بأنه تنوى « الزواج » ، على سنة الله ورسوله ، من فتاة الزقاق الجميلة . وتألقت عينا حميدة وهى تسمع الخبر « هى الثروة التى تحلم بها ، هذا هو الجاه الذى تحلم به » . « حقاً لوح عباس الحلو لطموحها العنيف ببعض الزاد ، ولكن الحلو نفسه ليس بالرجل الذى تريد » ، « ولكن الحلو لم يقبض على ملاك قلبها على أية حال » . . إن القدر الذى يلقى ظلاله على المأساة المصرية عند نجيب محفوظ ، القدر الذى يلتقى مع مأساة الحرية فى محنة الإنسان المصرى مع الخبز والجنس والمعرفة ، هذا القدر يصيب السيد سليم بالذبحة الصدرية ويسقط مشلولا طريح الفراش. ولم تكن قط أزمة السيد مع جنونه الجنسى ، ولم تكن قط أزمة أم حميدة مع لقمة العيش الرغدة ، وإنما كانت الأزمة الأولى للفتاة الفقيرة الجميلة مع « الطريق القصير » .

الفنان يستخدم « القدر »كمنظم درامى للأحداث : حسين كرشة يشير للحلو بالتل الكبير فيذهب لتسقط آماله فى حافظة السيد سليم ، ثم يشل السيد لتسقط هذه الحافظة فى جيوب الأطباء — وليس هذا شيئاً هاماً — ولتسقط حميدة بين ذراعى « فرج إبراهيم » وهذا هو الشىء الهام ، لأنه بداية الأزمة الثانية لحميدة مع الطريق القصير. أو هو المدق الجديد (بداية المشى) إلى الطريق القصير ، هو البداية الحقيقية لهذا الطريق . من عباس الحلو « ونور الذهب اللامع » إلى السيد سليم « ونور الوكالة الأكثر لمعاناً » إلى فرج إبراهيم « واللمعان اللا نهائى » كانت حميدة تخطو فى ثبات غريب نحو هدفها الكبير . . . وكانت مصر فى ذلك الحين تدعم مأساتنا السياسية والاجتماعية بانتخابات مزيفة وتهريج مبتذل (حتى أن بعضاً من النقاد جعل من حميدة رمزا لمصر كلها) . وهمزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة تمثلت فى فرج إبراهيم (كما سبق لها أن تمثلت فى سالم الإخشيدى فى مأساة الضائع بالقاهرة الجديدة) . والشيخ درويش يلمح زفة المرشح الجديد فينطق بلا تردد « الله يخرب بيتك » . وكما كان فرج إبراهيم

همزة الوصل بين مأساة مصر ومأساة حميدة ، فإن السرادق المقام للمرشح الجديد كان القنطرة بين الطريق الطويل والطريق القصير فى حياة الفتاة . إعترض المشهد سبيلها وهى تعانى اليأس المرير « وأبت أن تسلم بسوء حظها »، « وقد بعث ظهوره فى نفسها ثورة عارمة جارفة استثارت كوامن غرائزها جميعاً » . فرج إبراهيم يسوقه الفنان إلى هذا المكان ليزج بين الفساد السياسى والفساد الاجتماعى — وليس هذا بكل شىء — وهو يسوقه كواحد من خبراء الطريق القصير إلى « الحياة » فى تصور حميدة . الطريق القصير — كما لا تدرى حميدة — لا يدع الإنسان يعيش حياته الحقيقية بل يحيا خارج جلده (كما كان الضائع والمضطهد كلاهما شخصية مزدوجة أو شخصية ملغاة .. المهم أنهما لم يعيشا حياتهما المفردة الحقيقية) . وهذه النقطة من أخطر معالم المأساة المصرية فى المرحلة التى صاغها نجيب محفوظ . فالشخصية تتوهم أنها تحقق وجودها إذا قالت « طظ » أو « انحنت للعاصفة » أو سارت فى الطريق القصير ، ولكنها تفاجأ بأنها « تمثل » مشهداً هزلياً هو فى حقيقته جوهر المأساة ، لأنها لم تعش حياتها قط . الطريق القصير إلى « المجد » فى حياة حميدة يؤدى إلى الحياة اللاحقيقية منذ اللحظة الأولى، فالقواد يمثل دور العاشق ، وعابدة المال تمثل دور العاشقة . فرج إبراهيم يحل التناقض الفنى بين عباس الحلو والسيد سليم ، فهو يجمع بين نضارة الشباب والجيب المتورم فى آن واحد ، لذلك استولى على حميدة « نزوع طاغ إلى المغامرة » فهفت إليه بقوة فوق إرادتها . ودعاها شعورها المتمرد إلى خوض غمار هذه المعركة « وداخلها شعور غريب بأن هذا اليوم هو أسعد أيام حياتها على الإطلاق » .وعندما يركز الفنان عينيها على يدى فرج إبراهيم التى توحى بالقوة والجمال يجب أن تنتبه إلى إحدى خصائصه فى التعبير التراجيدى ، وهى « الرمز » بجزئيات صغيرة إلى كليات كبيرة صانعة للشخصية بشكل عام ، وللطريق القصير فى زقاق المدق بشكل خاص « وقع بصرها اتفاقاً على يدها فأدركت لأول وهلة الفارق الكبير بين يده الجميلة ويدها الخشنة » . وأحبت كلماته ، هو الخبير ، بقلبها ، هى المسحورة ، كما تلعب أنامل العازف بأوتار الكمان . ومن ثم عرفت أن الزواج والأطفال ومخلفاتهما هى ملامح الطريق الطويل . أما مدرسة الدعارة التى يتشرف فرج إبراهيم بنظارتها والإشراف على تخريج أدوات التسلية لجنود الحلفاء ، فهى وحدها الطريق القصير إلى

« الحياة » و « المجد » . فإذا قال إن القواد هو سمسار السعادة فى هذه الدنيا أيقنت هى أنه سمسار الطريق القصير . «وخفق قلبها خفقاناً متتابعاً فعضت على شفتيها حتى كادت تدميهما . إنها لتعلم ما تبتغى ، وبما تهفو إليه نفسها . كان يجرى قبل اليوم فى شعورها متقلقلا بين النور والظلمة ، ولكنه شق اليوم غشاوة الغموض وأسفر جليا لا لبس فيه ولا إبهام » . لذلك جاءت استجابتها لنداء الطريق القصير استجابة لا واعية لما تختزنه أعماقها «اختارت سبيلها بالفعل وهى لاتدرى ، ووقع اختيارها عليه وهى بين يدى ذلك الرجل ، فى بيته ! كان لسانها يهدر غضباً وأعماقها ترقص طرباً ، كان وجهها يربد ويعبس وأحلامها تتنفس وتمرح !.. وفوق هذا كله فإنها لم تمقته لحظة واحدة ، لا بل لم تحتقره قط . وكان — كما لم يزل — حياتها ومجدها وقوتها وسعادتها » . وهل من سبيل إلى الإفلات من ربقة الماضى إلا بواسطة هذا الرجل ؟ لقد أصبحت حياتها فى الزقاق ماضياً قبل أن تبدأ ! . . والحق أنها بداية النهاية . الفنان يقول بالحرف — فى جملة واحدة — لقد « اختارت سبيلها بالفعل » ، « وهى لا تدرى » : الجبر والاختيار فى لحظة واحدة . كما أن ماضيها المعاصر تبدّى لها دفعة واحدة . هذه المزاوجة بين المتناقضات هى — على المستوى الفنى — تركيز لموضوعية الزمن ، وتحديد ملح لطبيعة المأساة المصرية الجامعة بين النقائض . كانت حميدة تنحدر إلى مصيرها المحتوم — يقول الكاتب — لا يعوقها من وازع إلا ما يعوق المنحدر إلى الهاوية من دقائق الحصا . وإذا كان التناقض يعنى التعارض ، فإن هذا لاينفى أن موضوعية البناء التراجيدى عند نجيب محفوظ تقوم على أساس من التعادل التام والتكافؤ الصارم بين عناصر التجربة . حتى إذا اختل التوازن بين هذه العناصر كانت المأساة . وهذا ما يجعل المنطق الصارم يؤدى — فى نهاية السياق — إلى التناقض الحاد . حميدة من أجل المجد أو الحياة كما تتصورها ، تنقلت من الحلو إلى السيد سليم إلى فرج إبراهيم ... ولم تكن تدرى قطعاً أن هذه « النهاية » لن تكون المجد أو الحياة الحقيقية . لن تعيش حبا حقيقيا ، لن تتنفس هواء حقيقياً ، بل « ستمثل » الحب والعشق ، و « ستتاجر » بجسدها الحقيقى مقابل حياة غير حقيقية ... لقد عبرت الطريق القصير فى أسلوب منطقى تماماً ، فانتهت إلى نكران إنسانيتها إذ أصبحت سلعة وتاجرة فى وقت واحد . أصبحت سلعة بشرية من العبيد ، من الرقيق الأبيض ، وكانت تتوهم أنها

تتخلص من عبودية الزقاق من أجل « الحرية » ، كانت تتوهم أنها تتمرد على العدم من أجل الحياة . فراحت تسلك سبيلها إلى الطريق القصير فى خطو ثابت «وأزاحت عن صدرها الغطاء الوثير ، فبدا فستانها مستخذيا خجلا فيما يغمره من مخمل وحرير. ما أعمق الهوة التى تفصل ما بينها وبين الماضى » ، وقد حفظت عن ظهر قلب شعار الطريق القصير كما علمها إياه فرج إبراهيم : وما الدنيا — لو تعلمين — إلا أسماء . لذلك تحولت حميدة إلى « تيتى » ، وظل القواد يضخم شعار طريقه القصير: الحياة فانية يا تيتى ، وأجمل ما فيها كلمة حلوة ، وهل دام شىء لإنسان ؟.. الواحد منا يشترى حق الفازلين ولا يدرى أيكون لشعره أو لشعر ورثته . ومضت حميدة فى الطريق القصير : تعلمت الرقص الشرقى والغربى وكلمات الغرام الأجنبية ، وارتدت أزهى الثياب وأغلى الحلى وأكلت وشربت أشهى الأطعمة وأعذب الشراب .

الطريق القصير فى حياة حميدة شارع رئيسى ، ولكنه فى حياة بقية شخصيات المدق شارع جانبى. لهذا تحكم تطورات الزقاق مجموعة واحدة من القيم والشعارات. السيد سليم يفزع من الموت فزعا رهيباً ويعد معجزة حياته أن « كتب » له عمر جديد. وزيطة يقول : لافائدة ترجى من الأحياء وقليل من الموتى ذو نفع « وألقى زيطة نظرة متحجرة على الجثث المدرجة فى أكفانها (وهو يزورها كثيراً برفقة الدكتور بوشى لسرقة الأطقم الذهبية) مطروحة فى تتابع وتواز حتى غيابات القبر ، ويرمز نظامها إلى تسلسل التاريخ واطراد الزمن ، وينطق صمتها الرهيب بالفناء الأبدى » . وعباس الحلو يعود من التل الكبير — ومعه الشبكة لحميدة — ليقول « هذا يوم أغر من الأيام المعدودة فى العمر » .. ولكن القدر الذى أسهمت فى صنعه أيد كثيرة ، يقول شيئاً آخر . فقد أصبحت حياة السيد سليم أبشع من الموت منذ سقط مشلولا بفاعلية القلق المدمر على مصير الوكالة ومصير الرجولة معاً . كذلك ضبط البوليس زيطة والدكتور بوشى أثناء اقتحامهما لأحد المقابر فقبض عليهما وسيقا إلى السجن . وعاد عباس الحلو ليستمع إلى الخبر المذهل : اختفت حميدة من الزقاق !!

الحرب والموت كلاهما يمثل محوراً خطيراً للمأساة ، وهمزة وصل تراجيدية

بين الزقاق والعالم . ومقهى المعلم كرشة هو « ثقب الحائط » الذى يراقب منه الفنان — بحدس الشيخ درويش — مجرى الأحداث . ألم يكن شيئاً منطقياً أن يحب الحلو حميدة ، ثم يغامر بالسفر إلى معسكرات الانجليز فيحضر الشبكة ويتزوج حبيبته؟ إن هذا التصور المنطق لسير الأحداث هو التصور المألوف، ولكن ثغرةما فى هذا التصور تفاجئنا نتائجها على غير ما نحب ، تفاجئنا بالفاجعة . لهـــذا يؤدى منطقنا الصارم إلى تناقض حاد . إذ عندما فتح عباس الحلو ذراعيه ليستقبل الدنيا ، ارتسمت خلفه علامات الصليب . . . وهذا هو التصور الأعمق للمأساة .

ويترجم الفنان هذا المعنى على لسان الحلو « أرأيت كيف يحلم إنسان بالسعادة إذ الشقاء يترقب يقظته ساخراً هازئاً طاوياً مصيره بيديه القاسيتين» . إن التصور البشرى لمنطق الأحداث تصور بسيط لايتناسب مطلقا مع ما أصبحت عليه الحياة الإنسانية من التشابك والتعقيد .. لذلك تختل عناصر التجربة — القائمة على التعادل التام والتكافؤ الصارم كما هو الحال عند شكسبير — وتحدث الثغرة فى منطقنا البسيط المألوف ، وتتفجر المأساة . كان الحلو « يعيش على الفطرة لا يدرى شيئاً عماوراءها ، مخلصا لقوانين الحياة الأولية ،فوجد فى الحب جوهر حياته وخلودها، فلما أن فقده فقد الأسباب التى تصله بالحياة » . والحق أن الحلو منذ غادر الزقاق كان قد بدأ حياته الجديدة كمغامرة . أى أن هرب حميدة فى ذاته لايقيم الحجة على مستقبل الحلو فى الحياة ، لأن الطاقة التى واتته على مغادرة الزقاق انطلقت نهائياً من مكمنها فى اللحظة التى أعطى فيها ظهره للمدق . ولا ريب أن حسين كرشه هو الفتيل الذى أشعل هذه الطاقة ، وما زال يشعلها حتى كان الانفجار الأكبر . حسين كرشة من شخصيات الزقاق التى جعلت من الطريق القصير شارعاً جانبياً ، لهذا يأسف على الحرب التى انتهت وما كان يظنها تنتهى أبداً وينطق بنفس شعارات الطريق القصير « ربحت كثيراً ، وضيعت كثيراً ، وهذه هى (الحياة) إن أعمارنا ذاهبة فلماذا تبقى النقود ؟ » ... ومن ثم يكون الجواب هو الخمر التى كان يشربها عباس الحلو لأول مرة !

كان اللقاء حاراً بين الحلو وحميدة عندما كانت التناقضات بينهما فى مستوى

صراعى منخفض . أما الآن فقد ارتفع مستوى الصراع إلى الذروة : رآها «مصادفة» تحف بها معالم الطريق القصير من شعر الرأس إلى إخمص القدم . رآها فى ذروة «مجدها» و «حياتها» و «حريتها» ... يكرر هنا الفنان أنها اختارت سبيلها (من بادىء الأمر) بمحض إرادتها ، ثم يضيف «وبعد تجربة وعناء تكشف لها أفقه عن أفراح وضاءة وخيبة مريرة» ، وعندما رآها الحلو (مصادفة) كانت تقف فوق «قمة الامتحان تردد عينيها بين اليمين والشمال متحيرة متلهفة» ، لقد عرفت أخيراً أنها «لكى تتمرغ فى التبر ينبغى أن تتمرغ فى التراب» ... ويكمل الكاتب (فلم تبال شيئا) . هذه المزاوجة بين الجبر والاختيار ، بين السبب والنتيجة ، بين المظهر والجوهر .. تتفاعل هذه العناصر جميعها فى مركب واحد متفرد هو التكوين الخاص بحميدة ورمزيتها إلى مأساة مصر كلها . وليست المصادفة فى هذه المأساة إلا العنصر الدرامى المضاف من جانب الفنان ليمزج هذه العناصر ببعضها البعض ويلهب التفاعل والصراع بينها جميعاً . حميدة مضت حتى نهاية الطريق (فارتضت) أن تكون داعرة رهن الاشارة لكل عابر ، ولكنها فوجئت بأنها (مقيدة) بأغلال العشق لقوادها ... ومن هذا التناقض «نجمت الخيبة المريرة التى منيت بها» ، فلم يعد القواد بالرجل الذى عرفته من قبل ، وهذه هى الخيبة المريرة ... حتى إذا رأته أو ذكرته انتابها إحساس بالأسر والذل . لقد فقدت حريتها من حيث أرادت التمرد على عبوديتها ... ذلك أنها (اختارت) الطريق القصير الذى (أجبرها) على المضى إلى نهاية محددة . «الحقيقة المفجعة» فى حياة حميدة أنها استهانت بكل شىء فى سبيل الحياة ، ثم اكتشفت أن حياتها سراب . ومع ذلك فالسراب فى أعماقها هو الأب الشرعى للسراب فى الخارج ، تكوينها الذاتى الأصيل يتضمن هذه «الحقيقة المفجعة» لهذا أحست أن بها جرح عميق ، ولكن الجريح يعيش حتى وهو ينزف ، بل يستطيع أن يتمتع بحياة عريضة فيها الذهب والسرور والسطوة والعراك . ولهذا أيضاً كان اللقاء بينها وبين عباس الحلو مستحيلا ، لقد أفرخ التناقض بينهما صراعا عميقاً إلى أبعد حد . ولكنها التفتت إليه عندما رأته على بعد ذراع منها لاهثا ونادت عليه . راح بصره يعاين المرأة الواقفة حياله بلباسها الجديد وزينتها الغريبة ، متلمسا عبثا أن يجد فيها موضعا للفتاة التى أحبها ، فارتد البصر قليلا وتجرع قلبه **غصص اليأس المرير» .. وامتلأ قلبه المقهور شعورا بتفاهة الحياة وعبثها (لأول**

مرة فى زقاق المدق يخلق نجيب محفوظ نماذج بشرية غير مثقفة تنطق حياتها بعبث الوجود) . أما هى فقد استشعر قلبها خوفاً « حيال هذا الأثر من الماضى الذى تتحاماه » . وهى تفلسف المأساة هكذا : هذا قضاء الله الذى لا يرد ، أردت شيئا وأرادت الأقدار سواه ، هذه حياتى ، النهاية التى لا مهرب منها ، لم يعد بوسعى الرجوع ، إنى لأقر بعجزى حيال حظى ومصيرى . وهو « مصير أسود » كما قال عباس هنا — على حد قوله — « جريمة لا تغتفر » ، وهنا تكفير — على حد قولها — « انى أؤدى ثمنها من لحمى ودمى ، ولم يبق سوى « الغفران » الحلقة المفقودة فى مأساة حميده : « لا يصح أن نشق بلا ثمن . إنتهت حميدة ، وانتهى عباس » .

إذا كان الفنان يسند إلى زيطة وحسين كرشة والمعلم كرشة دورا ما فى فلسفة المأساة ، فإنه يسند إلى المتصوفين من أمثال الشيخ رضوان الحسين دورا مماثلا تؤهله له طبيعته كواعظ ومرشد : وما الشر إلا عجز مرضى عن إدراك الخير فى بعض جوانبه الخافية ، إن المصابين فى هذه الدنيا هم أحباب الله ، إن الله أعدل وأرحم من أن يأخذ البرىء بالمذنب. وهكذا إلى بقية المحاور الخلقية التى يصوغ منها الاسلام إطارا نظريا للمأساة . فالحلو لم يزل يحب الفتاة ، وإن كانت أسبابها قد انقطعت إلى الأبد ، وأن رغبته فى الانتقام من غريمه لا تقاوم . وكان نزوعه هذا إلى الانتقام ظلا لتعلقه بالمرأة التى يحبها ولا يطيق هجرها . وهذا هو العذاب الذى انتهت إليه حياة عباس مندوقع بصره على فتاة الزقاق الجميلة . نجيب محفوظ يسير مع منطقنا البسيط فى تتبع مسار الشخصية والأحداث ، وهو يخفى علينا أشياء كثيرة . يخفى علينا أن غرام الحلو لا يعنى أنه المعادل العاطفى لتكوين حميدة ، ويخفى علينا أن تجارة فرج ابراهيم فى الرقيق الأبيض لا تعنى أنها المكافىء العقلى لشخصية حميدة .. فالتعادل التام والتكافوء الصارم بين عناصر التجربة لا ينطبقان على جوهر الشخصيات وتفصيل الأحداث ، والتشابك المعقد الذى يضمها جميعا . التعادل يتم بين الخطوط العريضة والمظهر العام .. والتناقض بين العام والخاص ، بين الكلى والجزئى ، يولد أزمات لا نهاية لها . ومأساة الطريق القصير تبدأ من التناقض الجوهرى العميق بين عباس وحميدة من جهة ، وبين فرج ابراهيم وعباس من جهة أخرى ،

وبين فرج وحميدة من جهة ثالثة . . . إلى ما لا نهاية من التناقضات الصانعة المأساة .

وتعود عقدة الكرامة كمحور خلق فى حياة البرجوازية الصغيرة — أكثر الفئات الاجتماعية إحساساً بالنقص الاجتماعى — فتتبلور عند عباس كإمكانيه فى حل الأزمة يتجاوزها عبر القتل ! .. وتجسدت نهاية الطريق القصير حين (تصادف) أن يمر عباس وحسين أمام الحانة التى تذهب اليها حميدة (أوتيق) للترفيه عن جنود الحلفاء المنتصرين . و (تصادف) أن كانت حميدة هناك فى جلسة شاذة تشرب الخمر بين الجنود ، فما كان من عباس إلا أن هجم عليها بغية قتلها (وهو الذى لم يفكر قط فى مصيرها ، بل كان همه الحالى هو التخلص من غريمه حسب الاتفاق الذى تم بينه وبين حميدة عند ما رآها فور عودته من التل الكبير) ولكن الجنود الانجليز — وتوقف شجاعة حسين كرشة عن العمل — كانوا أسرع منه بكثير فسقط بينهم ترسم دماؤه كلمات عديدة . كلمات لخصها يوسف الشارونى بقوله « منذ ست سنوات كان هتلر قد أعلن الحرب على انجلترا ثم على الروسيا وبذلك كان مصير الملايين من البشر قد تقرر فيما تسمونه القدر . كان قد تقرر أن يموت هذا غريقا وأن تثكل هذه وتترمل تلك ، وأن تصبح حميدة عاهرة . ويموت خطيبها عباس الحلو مقتولا وهو لما يزل فى الثالثة والعشرين . فصراع العصر لم يعد يقتصر على هؤلاء الذين يريدونه ويعلنونه ويشاركون فيه ، بل هو يمتد إلى الآخرين الذين لا يدلون برأى فى المعركة ويحاولون عبثا أن يتجنبوا لفح الصراع ، وهكذا يشارك كلٌّ بما يملك أو يستطيع ، فشاركت حميدة بجسدها وشارك عباس الحلو بمصيره[1] » دماء عباس الحلو رسمت بدقة انعكاسات الحرب والاستعمار ، وأعلنت قضية القضايا فى تاريخنا المأساوى : الحرية . قتل عباس الحلو يا أبى — يقول حسين كرشة — قتله الانجليز ! والانجليز ؟ — يسأل المعلم — فيقول الابن : تركناهم والشرطة تحيط بهم ولكن من ذا يستطيع أن ينال منهم حقا ؟ إذن فهو القدر؟ هو الطريق القصير فى حياة حميدة ، هو الحرية ، فى حياة عباس ، أو كما يقول يوسف الشارونى[2] «فى هذه اللحظة حصل عباس الحلو على قمة تحرره وزايله فجأة تهيجه وتردده ، وأحس أنه يقوم الآن بمغامرة حياته ، وهى مغامره لا يعرف لأول مره نتائجها ولا يحسب فيها خطواته ومن قبل كان قد غادر الزقاق على أن يعود ،

(١) المصدر السابق (٢) نفس المصدر

أما الآن فقد كان يغادر الزقاق فقط . ويعلق الشيخ درويش : أليس لكل شيء نهاية ؟! بلى لكل شيء نهاية . ويكرر نطقها بالانجليزية ، ويعيد تهجيتها حرفاً حرفاً .

إن موضوعية البناء الروائى للمأساة فى زقاق المدق، يتميز عن القاهرة الجديدة وخان الخليلى بجملة أشياء ، ولكنه يتصل بهما أوثق الاتصال ،مهما يؤديان إليه، وهو يمتص كافة خصائصهما التراجيدية ليسلك حلقة ثالثة فى حلقات هذه الملحمة الفاجعة . إن الزقاق يضم الكثير من الضائعين والمضطهدين وكافة الذين يفتحون أذرعهم للحياة فترتسم خلفهم علامة الصليب . وهو يقوم على أسس راسخة من التضاد والتعادل والتخلخل الذى يؤدى إلى المأساة . غير أن أخطر ما يتسم به الزقاق هو ذلك الجو الأسطورى الذى يشيع بين جوانبه فيكتسب رمزيته العميقة الدلالة من شخصيات كزيطة والشيخ درويش ومن أحداث كسفر الحلو وشلل السيد سليم ومجيء فرج إبراهيم مع سرادق الانتخابات . هذا الجو الأسطورى يفوح من جميع جوانبه برائحة المأساة : معركة الخبز الطاحنة وأزمة الجنس الرهيبة وضراوة الجهل المطبقة على الجميع . والزقاق هو الرواية الأولى لنجيب محفوظ التى يصوغ فيها مأساة الحرية من الجماهير الشعبية المسحوقة لا من خلال نماذج المثقفين . لذلك كان الطريق القصير بالذات — لا الضائع ولا المضطهد — هو الخامة الأساسية للتراجيديا . ولذلك ، أيضاً ، كان للحرية والموت معنى عميقا شاملا فى كافة مراحل تطور المأساة . الحرب الخالقة لجيل اللا انتماء فى أوروبا هى الصانعة للطريق القصير فى المأساة المصرية . (فهذا الطريق لم يقتصر على فئات البرجوازية الصغيرة ، بل كان الطريق الوحيد أمام جميع فئات المجتمع المصرى أثناء الحرب فيما عدا الطبقة العاملة . واختيار الكاتب للبرجوازية الصغيرة هو تركيز عنيف لجوهر المأساة) . زقاق المدق هو التعبير الضخم عن تشابك الأسرة الإنسانية فى العالم ، وهو التجسيد الحقيقى لقاعدة المأساة المصرية : الجماهير الشعبية ، فهى الجسم البشرى لمأساة مصر فى الحرية .

كتب نجيب محفوظ «زقاق المدق» فى الفترة ما بين ١٩٤١ و ١٩٤٢ — ومعنى ذلك أنه كان يتابع الحرب بفنه عاما بعد عام ، إذا استثنينا عام البداية ١٩٣٩

فهو لم يكتب فيه شيئاً (إلا تكملة القاهرة الجديدة) . . . ويبدو أنه كان يختزن فى أعماقه مرحلة « الإرهاص » للحرب ،حتى إذا أقبل عام ١٩٤٢ كان قد اكتشف فى تلك المرحلة السابقة « خامة فنية » لانجاز المهام الفكرية للمأساة المصرية حيث جاءت خاتمة الجانب الاجتماعى منها فى « بداية ونهاية » ، وكأنها إحاطة شاملة لجذور المأساة وثمارها فى نفس الوقت ، ولهذا كان اختيار العنوان هاماً للغاية حين أومأ الفنان بأن هذه الحلقة الرابعة فى ملحمة السقوط والانهيار هى « بداية » — لأنها تصوغ إرهاصات الحرب ـ و «نهاية» لكونها تصوغ رؤية الفنان لانعكاسات هذه الحرب على تطور المأساة المصرية ، وهى رؤية تقرب من النبوءة العلمية حيث تضمنت تشريحاً دقيقاً للمحاولة الأخيرة فى سلسلة محاولات البرجوازية الصغيرة ، لتجاوز المأساة . فكما أن الضائع والمضطهد كلاهما يمثل النسيج الأقوى أو التجسيد الجوهرى للبرجوازية الصغيرة ، وكما أن الطريق القصير كان إحدى المحاولات الكبرى فى تاريخ هذه الطبقة لاجتياز أزمتها . . . فإن الطريق المسدود فى « بداية ونهاية » هو المحاولة الأخيرة اليائسة التى انتهت فيما بعد — كسابقتها — بالسراب .

كان الفنان حريصاً فى الأجزاء السابقة من المأساة على تركيز الزمن تدليلاعلى مأساويته من ناحية ، وعمق أزمة الحرية من ناحية أخرى . فهو خلال مالا يزيد عن سنة واحدة يمركز الأحداث التى تؤدى إلى الحرب والموت والانهيار فى بؤرة زمنية قصيرة ، بل ويكشف سمات العصر فى شخصيات أسطورية. واتضح ذلك المنهج فى التعبير بشكل خاص فى « زقاق المدق » حيث أن التماس أوجه الشبه بينها وبين جو قصة « الأب جوريو » لبلزاك يخفى فى ثناياه إغفالا تماماً لسمات العصر التى كانت تتضمنها شخصيات كرزيطة والشيخ درويش ، وهى سمات مختلفة تماما عن سمات القرن التاسع عشر فى أوروبا التى استلهمها بلزاك فى صياغة شخوص قصصه. وإذا جازت لنا المقارنة فإنها تنحصر فى التكنيك الروائى الذى يجسد بعضاً من صفات العصر فى الشخصية الإنسانية حتى لتكاد تبدو وكأنها « متشائمة أكثر من اللازم » أو أن « لا علاقة لها بالواقع » وغير ذلك من التعبيرات التى تفيد بأن الشخصية أسطورية التركيب ، بينما هى فى حقيقة الأمر أكثر اقتراباً من الواقع ـ وإن لم تكن واقعية ـ لأنها أكثر تمثيلا له واستقصاء لملامحه وشمولا فى النظرة إليه.

نجيب محفوظ فى بداية ونهاية بعيد تماما عن التركيز، هو يستغل النهاية المفتوحة فى زقاق المدق — متجاوزاً المفهوم التاريخى للزمن — ويسلك حلقة جديدة من حلقات المأساة تعتمد أساساً على فتح الذراعين وشمول جوهر المأساة — على الصعيد الاجتماعى — من البداية إلى النهاية . فهو يمتص كافة الأبعاد السابقة فى الضائع والمضطهد والطريق القصير ، ثم يجسدها جميعاً كتمهيد لا فرار منه إلى الطريق المسدود ، المحاولة الأخيرة لتجاوز المأساة « إجتماعيا » . من هنا سوف نلتقى بنماذج ومشاهد سبق لنا التعرف عليها فيما مضى من حلقات . لاشك أنها سترتدى أسماء جديدة وتقسيمات جديدة إلا أنها ، فى نفس اللحظة ، تتحول إلى أنماط وأقنعة مهما اكتسبت خلال الأحداث من تفرد واستقلال ولكن هذه النماذج كلها هى « الأرض » الفنية التى يشق عليها الفنان الطريق الجديد ، الطريق الأخير ، الطريق المسدود . ولكونها أرض المأساة فإنها تشترك مع بقية الحلقات فى التكوين الملحمى « العام » للتراجيديا . ثمة وحدة ديناميه بين جميع الحلقات ، وثمة تمايز بينها أيضاً . ويتضاءل « مظهر » هذا التمايز كلما اقتربنا من نهاية الملحمة . فإن كل حلقة جديدة منها تجعل من كل ما سبقها « أرضا » . وفى تكوين الأرض تتقارب العناصر المكونة لها تقاربا شديدا ، لأن تماسكها الداخلى هو الذى يتيح الفرصة لتشييد البناء الجديد .. وهكذا .

لن ندهش إذا التقينا فى بداية ونهاية بالبرجوازية الصغيرة وكافة القيم التى تحكم مسارها وتضبط حركتها . فسوف نلتقى بالأسرة التى يموت عائلها (الموظف الصغير) فتنبت الفتى الضائع والابن المضطهد وفتاة الطريق القصير (وإن اختلفت سماتهم عن سمات نظائرهم فى الأجزاء السابقة) . سوف نلتقى بالموت من اللحظة الأولى إلى اللحظة الأخيرة ، والطموح المتوثب عبر الرواية كلها ، والأحلام التى يضىء الفجر فتبدو كالسراب ، والعذاب الذى لا ينقطع ، وسخرية القدر المريرة التى لا تنتهى .

دور الوالدين فى أعمال نجيب محفوظ دور هام (فى زقاق المدق كان لها بالغ الأهمية بالنسبة لحميدة بالرغم من يتمها .. اليتم نفسه كان تبريرا رامزا إلى دور الأب والأم فى حياة تلك الشريحة الانسانية البائسة فى المجتمع) . لذلك تبدأ مأساة

الضائع ، محجوب عبد الدايم ، مع شلل الأب ، ومأساة المضطهد ـ احمد عاكف ـ مع فصل الأب من العمل . ومأساة الطريق القصير ـ حميدة ـ مع انعدام وجود الوالدين . ومأساة حسن وحسين ونفيسة وحسنين ـ فى بداية ونهاية ـ مع موت الأب وفقر الأسرة الوراثى .. ألا يشى هذا الدور الهام الذى يسنده نجيب محفوظ إلى الوالدين بشيء آخر غير دورهما الاجتماعى (كسند وحيد فى حماية الأسرة البرجوازية الصغيرة فى المجتمع المصرى) ؟ ألا يقومان بدور العقيدة (كجدار سيكلوجى) فى حيـــاة الفرد يحميه من الانهيار ؟ ألا يرمزان إذن ـ فى العجز والشيخوخة والموت . . الخ ـ إلى افتقار الإنسان بشكل عام إلى جدار دائم يحول بينه وبين السقوط ؟ إن دور « الأم » فى بداية ونهاية ـ وفى الثلاثية فيما بعد ـ هو المدخل الطبيعى للاجابة على هذه التساؤلات .

« موت الأب » هو البداية الفنية للمأساة ، أما استجابة كل من أفراد الأسرة وكيفية استقبالهم لها ، فهى التى تشكل فى تشابكها وتعقدها جوهر المأساة . حسنين يرنو إلى جثة أبيه مذهولا « انتهى ، انتهى ، أبشع بها من كلمة » ، « ما هذا الموت؟ » .. « أيموت الإنسان وهو يأكل ويشرب » . حسين كان يبكى ولسانه يتلو بطريقة آليه بعض السور الصغيرة استنزالا للرحمة . حسن راح يتساءل كيف حدثت الوفاة . نفيسة دفنت وجهها فى مسند الكنبة وأخذت تنتفض من البكاء . الأم وحدها كانت صامتة « كانت تدرك من هول الكارثة » ما لم يدر لواحد منهم بخلد . . إن موقف كل شخصية من الموت بشكل عام ، ومن موت الأب فى هذه الأسرة بالذات بشكل خاص كان يحدد فى واقع الأمر « التكوين النفسى » المحرك لسلوكها على طول الرواية . حسنين ـ هذا الحائر المذهول ـ هو الذى تحرك لشق الطريق المسدود بكلتا يديه . هو الذى « كان يرجو لأبيه جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته هو التى يجب أن يظهر بها أمام الناس . لم يكن أخواه ليكترثا كثيرا لهذا الأمر أما هو فكان يعد إخفاق الجنازة كارثة كالموت نفسه » . كان حريصاً على ألا تقع عين على القبر حفظاً « لكرامة » الأسرة : « لا مقبره ولا يحزنون ، لماذا لم يبن والدنا مقبرة تليق بأسرتنا ؟ » . عقدة الكرامة دائماً ـ فى مأساة البرجوازية الصغيرة ـ هى إحساس حاد ملتهب بالنقص الاجتماعى ، هى تعويض نفسى عن الخوف والجبن أمام الواقع ، هى المحور الذى يمركز فيه الكاتب مأساة الطريق المسدود

فى بداية ونهاية . عقدة الكرامة فى الحلقات السابقة أمر بالغ الأهمية ولكنها فى بداية ونهاية هى نقطة انطلاق التراجيديا . حسنين يؤكد لذاكرته أن هذا القبر المغمور فى العراء سيظل رمزا لضياعهم المخجل فى هذه المدينة الكبيرة . ربما كانت الأم هى النقيض المقابل لحسنين ـ حسب المنهج التعبيرى للفنان الذى يعتمد على التضاد ـ فهى وحدها التى تعرف أن نهاية زوجها تعنى « لا قريب ولا نسيب ، ولم يخلف الراحل شيئا » ، وبين طرفى التناقض تحتل نفيسة مكانا تاليا لحسنين ، ويحتل حسين مكاناً تاليا للأم ، ويقف حسن فى الوسط ضائعاً متمزقاً كهمزة وصل تراجيدية بين الأحداث . نفيسة تقف خلف حسنين مباشرة بعيدا عن أن تكون طرفا فى التناقض ، لأنها تمتلك كافة أسباب التمرد : «فتاة» فى الثالثة والعشرين من عمرها بلا مال ولا جمال ولا أب . فمصيرها معلق على الحافة بين الطريق القصير والطريق المسدود . ذلك أن إمكانياتها الخاصة لا تتيح لها ولوج أى من الطريقين بكل ما يتطلبان من مؤهلات . هى تقترب كثيرا من حسنين الذى يرغب فى التغيير السريع لوضع الأسرة (فربما كان الوضع الجديد يتيح لها حلا جديدا لأزمتها) ومع ذلك فهى كما يقول أنور المعداوى واجهة عرض مزدوجة : لها مأساتها وتسهم فى صنع مأساة حسنين[١] . مع اقترابها الشديد من حسنين ـ فى جوهره ـ تكون هى أقرب الجميع إلى الانتهاء به ـ ومعه ـ إلى ذروة المأساة ! وعلى النقيض من ذلك حسين : إنه يقف قريباً من أمه فى الطريق المقابل لحسنين ، فهما نقيضان لا سبيل إلى المصالحة بينهما ، ومع هذا فهو من خلال هذا التناقض الأصيل ، من خلال شخصية المضطهد (المضحى) من أجل الآخرين يتنازل عن مستقبله من أجل حسنين ، أى أنه كان إحـــدى المحاولات الجادة للحيلولة بين حسنين ونهايته المأساوية ، كان أبعد الجميع ـ باستثناء الأم ـ عن المشاركة فى صنع هذه النهاية . حسن وحده هو الذى كان قريباً للغاية من الجميع وبعيدا عنهم فى آن واحد ، هو الوحيد الذى شارك فى صنع حسنين وفى صنع مأساته أيضاً .

هذا التصور للبناء التراجيدى فى بداية ونهاية ييسر لنا التقاط الزوايا والمواقف ذات الدلالة . يعنينا مثلا منطق الأم فى استقبال الكارثة « مصيبتنا فادحة ، ليس لنا إلا الله ، والله لا ينسى عباده » ، نفيسة قالت « لا أحد يموت جوعا » . حسن ـ الذى كان الضحية الأولى لفقر أبيه وتدليله فهجر المدرسة فور توالى سقوطه وطرد

---

(١) جريدة الجمهورية .

من أعمال كثيرة وأصبح شريدا - حسن هذا ظل سادرا مستهترا حتى فاجأه موت الأب ، فاستقبل الكارثة بمنطق المعارضة للأم « أنت تقولين أن الله لا ينسى عباده ، وأنا عبد من عباده . فلننظر كيف يذكرنا . لماذا أخذ والدنا ؟ لماذا يعلن عن حكمته على حساب أمثالنا من الضحايا ؟ » حسنين اتخذ جانب المعارضة - فى مستوى آخر - حين أقبلت المناسبة واقترحت الأم أن ترتزق نفيسة من الخياطة ، فقال حسنين بحده « لن تكون أختى خياطة ، كلا ، ولن أكون ، أخا لخياطة » .. إذن فهناك عدة مستويات تتدرج خلالها الأزمة ، فتتخذ أشكالا متنوعة للتعبير عن نفسها . فمن لحظة التفكير فى الموت كمشكلة ميتافيزيقية ، إلى الوقوف أمامه كمحنة اجتماعية ، تختلف الشخصيات وتتقارب وتتطاحن وتلتقى ، كخيوط تتوازى وتتشابك وتتعقد إلى أن تتبلور القضية التى يعرض لها الفنان بالمناقشة فى خطوط واضحة أشد الوضوح مهما التوت أو تعرجت ، قصرت أو طالت . عندما يقول حسين « الحق أننا نغالى فى تحميل الله مسئولية مصائبنا الكثيرة . ألا ترى أن الله إذا كان مسئولا عن موت والدنا فليس مسئولا بحال عن قلة المعاش الذى تركه » نضع أيدينا بهذه الكلمات على أحد مستويات التمرد على المأساة .

• حسين بالذات هو الابن الأكبر (كأحمد عاكف) الذى يكلف تلقائياً بحمل العبء بدلا من رب الأسرة الميت . وهو الذى يضحى بمستقبله الجامعى (كأحمد عاكف أيضاً) من أجل أخيه الأصغر . حسين يرقب الأزمة بحساسية إجتماعية مرهفة فينظر إلى كافة الأمور نظرة المصير الشامل للجموع : يستذكر ويجتهد لينجح ، يتوظف بالبكالوريا ولا يتزوج لينفق على الأسرة ، يتنازل عن حبه من أجل أخيه الطموح ثم يعود إلى نفس الحب لنفس السبب . حسين إذن موقف من المأساة أو هو أحد الحلول المطروحة للأزمة - فماذا كان مصير هذا الحل ؟

• لنتتبع حلا آخر ممثلا فى حسنين : هو شخصية مزدوجة يمثل أمام التلاميذ دور الفتى الثرى ، وأمام الأسرة دور المنقذ من الهاوية ، وأمام المجتمع دور البطل « متاعبنا تتلاحق بحيث لا تدع لنا وقتاً للتفكير فى الحزن » . حسنين بالذات هو الابن الأصغر المدلل ، يرغب فى دخول الحربية مهما كلفه ذلك من ازدواج الشخصية ومد اليد إلى أكثر الأخوة ضياعا أو الفتاة الوحيده الممزقة . حسنين

لا يملك حلا سوى « ركوب » الطبقات العليا فى المجتمع ، التسلق على كتفى امرأة ارستقراطية تضمن له أن يتجاوز عقـدة الكرامة بشرف ! ثورته على المجتمع والسلطة منذ كان يهتف فى المظاهرات ضد تصريح هـور (ابن الثور) تنتهى إلى طريق مسدود هو التسلق البرجوازى عبر المصاهـرة . . فماذا كان مصير هذا الحل ؟

● حسن مريض بالفن ، بتأوهات الأستاذ على صبرى على وجه التحديد . وحسن لا يتجلى إلا إذا استشعرت أعضاؤه بالتحدى والاستفزاز . لذلك فهو يمزج الفن بالبلطجة بعشق المومسات بامداد الأسرة شيئاً ما فى المواسم . . وهو يتصور أن مجرد بعده عن البيت غنيمة للأسرة إذ لا يكلفهم شيئا ويوافق أن تعمل أخته خياطة ويهلل لتخرج حسين وتوظفه ويمده بما يمتلك لقضاء الشهـر الأول من التوظف ، ويفرح لرغبة حسنين فى الالتحاق بالحربية ويمده بمصروفات القسط الأول . . ويعتقد أن الأسرة بذلك قد أمنت عوادى الزمن فى ظل الرابطة المتينة التى تجمعهم فى شخصية الأم الحازمة . . فهل كان هذا حلا من « الضائع الأبدى » وما مصير هذا الحل ؟

● نفيسه توافق بعد جهد يسير على العمل كخياطة ـ تحت ضغط الأمعاء الخاوية ـ كما توافق بعد جهد مماثل على الذهاب مع ابن البقال المجاور لمنزلهم إلى الشقة تحت مغريات الزواج ، وهى تقرض حسنين ما يفيض عن حاجتها وحاجة الأسرة من نقود حتى يستطيع أن يبدو فى المظهر اللائق به .. فهل أسهمت حقا فى حل الأزمة ؟

● والأم بتدبيرها وحزمها وسياستها الاقتصادية التى لا تلين أمام العواطف : حرمت إبنيها من المصروف اليومى وهى التى اقترحت أن تعمـل ابنتها خياطة ، ونزلت إلى الدور الأرضى فى شقة رخيصة ، وباعت الكثير من أثاث الشقة وحرصت على استبعاد أية كماليات عن الميزانية ، حتى « النور » اعتبرته من الكماليات فهل أسهمت هى الأخرى فى حل الأزمة ؟

هذا التخطيط لموقف الشخصيات من المحنة الشاملة لمصيرهم جميعاً ، موقف الجزء من الكل . يبقى بعدئذ تخطيط مقابل ، يضع فى اعتباره أن هذه الأزمـة العامة انعكست على الأفراد بشكل يختلف من فرد إلى آخر حسب تكوينه الذاتى ، ومن ثم كان لكل منهم صفاته الخاصة التى تستمد أصولها من المأساة المشتركة ومن

شخصياتهم المفردة معا . التخطيط المقابل يرسم خطا بيانيا لدور «الكل» بالنسبة للجزء ، موقف المجموع بالنسبة للفرد . ومع ذلك تنقص الخريطة الفنيـة للمأساة عناصر المناخ السياسى والبيئة الاجتماعية والحضارة الفكرية ودور الشرائح الطبقية الأخرى . فهذه كلها تحيل التخطيطات النظرية السابقة إلى شبكة معقدة من المصائر والأحداث والقيم التى تتداخل فيما بينها وتتفاعل وتتصارع لتؤدى فى النهاية إلى جوهر المأساة .

الموت كمأساة إجتماعية يحدد معنى الزمن والقدر على ضـوء الواقع السياسى والاقتصادى فى المجتمع . بمعنى آخر تتوارى الأصداء الميتافيزيقية للموت إذا ألحت المشكلة الاجتماعية على شعب ما كالشعب المصرى، ويصبح الزمن هو الجسر الممتد عبر طريق طويل من الأحلام إلى القبور المعدة لها . ويصبح القدر هو النظام الصارم الذى يستقل بقوانينه الخاصة عن إراد الإنسان فتمسى هذه الإرادة بلا نصير فى هذا العالم إلا إذا تعرفت على القوانين الضابطة لحركة المجتمع وسيطرت عليها لمصلحتها . (والنماذج التى تلتقى إرادتها مع «معرفة» تلك القوانين وتناضل من أجل السيطرة عليها ، نماذج نادرة فى البرجوازية الصغيرة . وسوف يرد الحديث عنها فى الفصل القادم) . إلتقـــاء الإرادة الإنسانية مع القوانين الموضوعية التى تصوع النظام الاجتماعى على نحو معين؛ فالصراع مع هذه القوانين من أجل تغيير هذا النظام من شكله المأساوى إلى الشكل الأكثر تقدما . هو الطريق إلى الحرية . (ولا يكتشف هذا الطريق سوى المنتمى إلى اليسار الذى لا يشـكل النسيج الأساسى فى بنيان البرجوازية الصغيرة) . وإذن فإن مأساة الضائع والمضطهد والطريق القصـير والطريق المسدود ـــ أولئك الذين يشكلون النسيج الأساسى فى شريحة البرجوازية الصغيرة ـــ إن مأساتهم تنبع من داخلهم ، من طبيعة تـكوينهم الايديولوجى والنفسى الذى يعانى ويلات أزمة « المعرفة » همزة الوصل بين الإرادة والقوانين الاجتماعية ، هذه الأزمة التى تبلغ ذروتها فى تجاهلها المطلق وحسبان أن الجنس والخبز هما جوهر مأساة الحرية . ولا شك أنهما عنصران أساسيان ـــ فهما يرمزان إلى إشباع احتياجات الإنسان ـــ ولـكنهما لا يكتملان إلا بالمعرفة . لذلك كانت حميدة فى زقاق المدق ، عبر طريقها القصير ، نموذجاً للتمرد المنحرف، كما أن حسنين ، فى طريقه المسدود ، هو النموذج الثورى المنحرف . . ومهما

قيل فى حميدة أو حسنين ، فسوف يظل لهما شرف المحاولة لتجاوز المأساة. (ولعل مأساة البرجوازية الصغيرة كامنة فى طبيعة تكوينها العضوى ، فنسيجها الأساسى من الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير أو الطريق المسدود . وهؤلاء جميعاً يرغبون فى « تجاوز » المأساة ، لا فى العبور من قلبها كما يفعل المنتمى اليسارى) .

شعارات البرجوازية الصغيرة المتقاربة ، تعكس مجموعة القيم التى تتحكم فى فى مسار هذه الطبقة . فعندما تتساءل نفيسة « لماذا خلقنا أسرى أذلاء للغذاء والكساء والمسكن ؟ » فإنما تردد نغمة قديمة سبق أن سمعناها فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق ... ولكن إذا همس أحد أفراد الأسرة — حسن — لنفسه « لم أسمع عن إنسان مات جوعا » فإن الجميع يرددون فى أعماقهم صدى هذه الكلمات إلا واحد فقط ، إلا حسنين . ذلك أن الفنان كان قد أعد هذه الشخصية لافتتاح الطريق الجديد . أعده من حيث التكوين الذاتى « الطموح ، إزدواج الشخصية » وأعده من حيث التكوين الاجتماعى « إبن المرحوم كامل أفندى على الذى ترك معاشاً قدره خمسة جنيهات شهرياً » وأعده من حيث التكوين الثورى . سأل أخاه عن صديق والدهم أحمد بك يسرى :

« — خبرنى كيف صار ذلك البك غنياً

— لعله وجد نفسه غنياً

— يجب أن نكون جميعاً أغنياء

— وإذا لم يكن هذا ...

— إذن نثور » .

لقد أعد الفنان مأساة حسنين من داخله ومن خارجه ، من صميم تكوينه الذاتى وتكوينه الاجتماعى على السواء . فقد أسهم طموحه وازدواج شخصيته فى أن يسلك طريقاً غريباً على الثورى الصحيح، طريقا يفتقد همزة الوصل بين الإرادة الإنسانية والقوانين الموضوعية للمجتمع ، طريقا يفتقر إلى « المعرفة » لا إلى الخبز والجنس فحسب ، طريقا لا يوصل إلى الحرية . سلك حسنين طريقا مسدودا بفاعلية تكوينه الذاتى المنحرف . كذلك أسهمت الأسرة بفقرها المتوارث

فى شق هذا الطريق ، بالأخ الأكبر حسن الذى فضّل أن يشتغل بلطجيا على أن تعوله الأسرة ، بنفيسة الأخت الدميمة التى فضلت أن تشتغل خياطة بدلا من أن تشتغل الأسرة كلها بالتسول . وبفاعلية هذا التكوين الاجتماعى السىء لم يتردد حسنين فى شق طريقه المسدود .

نفيسة — كما يصفها أنور المعداوى — « فتاة لا تستطيع أن تحلم ككل الفتيات بالشاب الذى يمكن أن يطرق بابها يوما ليتخذها شريكة لحياته. إنها بمعنى آخر محرومة من نعمة الشعور الأنثوى بأنها مطلوبة . وإذا كان الناس عادة يطلبون الجمال أو يطلبون الغنى الذى يعوضهم عن الجمال ، فهى ليست جميلة وليست غنية . والفقر والدمامة معناهما الحرمان من الطلب»(١) وقد وصفت هى ماساتها فى جملة واحدة حين قالت « لا جمال ولا مال ولا أب » . وهى قريبة الشبه من حسنين كما قلت فشخصيتها لا تلبث أن تزدوج فيصبح الكذب هو الحائط الوهمى بين الكرامة والضعة. وعندما عرفت طريقها إلى العرائس لتجهيز ثيابهن ، كان أنفها يمتلىء برائحة الحرير الجديد فتشعر للمسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب « فيه اشتهاء وفيه ألم » . من هنا كانت تقيس نفسها بإخوتها الذكور فتتضح المقارنة بمرارة قاسية: إنى ميتة كأبى ، هو فى باب النصر ، وأنا فى شبرا. لهذا كان شوقها إلى عاطفة أى شخص آخر يعانق قلبها ، شوقا طاغيا . لقد طغت مرارة أعماقها على لسانها سخرية لاذعة من الناس ومن نفسها فاشتهرت بالعبث الضاحك ، ولكنها لم تحظ طوال حياتها بقلب يحنو عليها . لذلك كانت تملك الاستعداد الكافى لأن تهوى أى إنسان — أيا كان — يبدى نحوها ميلا. ولم يكن سلمان بن جابر البقال سوى «أى إنسان» أبدى نحوها ميلا ومس دون أن يدرى جرحها الدامى حين أخبرها أنها أجمل فتاة رآها فى حياته « وانساقت إلى تشجيعه بدافع من عواطفها المشبوبة المكبوتة ، ويأسها الخانق ، والرغبة فى الحياة التى لا تموت إلا بالموت. وبات مع الأيام صورة مألوفة ، بل محبوبة ، أنبتت لها فى جدب الحياة زهرة مترعة بالأمل». أما سلمان ، هذا الفتى الذى هو أى إنسان «لم تكن عينه العاشقة من العمى بحيث تراها جميلة ولكن كان من أبيه المستبد فى ضيق وحرمان فرحب بهذه الفرصة التى تتيح له الممكن من الحب . فتى فى مثل حالها من اليأس والدمامة والعجز ، وجد فيها ، مهما تكن ، أنثى تنتسب للجنس

---

(١) المصدر السابق .

المحبوب العزيز المنال.. هذه المفارقة هى أسلوب الفنان فى التعبير عن معنى المأساة. فى المستوى الطبقى يستشعر موظفو البرجوازية الصغيرة تعالياً على أصحاب المهن الحرة (ولنذكر موقف أبناء السيد سليم من وكالة والدهم فى زقاق المدق، أى بين أبناء الأسرة الواحدة) لذلك كان سلمان هو مجرد أى إنسان بالنسبة لنفيسة — فى أوائل عهدها بالحب — ومع هذا فهو أيضاً كان يرى فيها مجرد أنثى! أى أن كليهما ينتسبان إلى نقص ما فى التكوين النفسى أو الاجتماعى - ومن هنا يلتقيان على صعيد العجز والرضا بالقليل — ولكنهما فى نفس الوقت لا يرى الواحد منهما فى الآخر كفؤاً له من وجهتى نظر مختلفين : هى الجانب الطبقى عند نفيسة، وهى الجانب الجنسى عند سلمان. ومن هنا لا يدوم اللقاء بينهما على صعيد الزواج . . « كان يبدو لها دائماً، على دمامته وحقارته، فتى رائعاً لحرارة عاطفته وشدة انكبابه عليها، وكانت لهذا تحبه من أعماقها، بل باتت مجنونة به. واعتقدت أنه الحبيب الأول والأخير، ليس لها سواه، ولن يكون لها سواه، فتعلقت به بقوة الأمل، وبقوة اليأس، وأحبته بأعصابها ولحمها ودمها، ووجدت فيه غرائزها المشبوبة العارمة أداة نجاة تنتشلها من الأعماق. كان أول رجل بعث فيها الثقه، وطمأنها إلى أنها امرأة كبقية النساء» .. ولعل المفارقة الثانية التى يعتمد عليها الفنان فى بلورة أزمة التناقض بين نفيسة وسلمان، أن الثقة والطمأنينة التى بثها فى روحها لم يكن هو يمتلك مثلها. فقد كانت مصلحة والده كتاجر أن يصاهر تاجراً آخر لا يستطيع سلمان أن يرفض ابنته. والمفارقة الثالثة أن تذهب نفيسة لتجهيز ثياب العروس، وأن يكون حسن مطرب العرس! هذه المفارقات تصوغ مأساة نفيسة «رضيت بالهم ولكن الهم لا يرضى بى». ونفيسة لا تحب الحياة المليئة بالمخاوف، فزادها الخوف تعلقاً به ... بلا جدوى! فإذا تراكمت هذه التناقضات واشتد صراعها «جاءت لحظة فشعرت بأن باطنها ينقلب رأساً على عقب وأنها تغوص فى أعماق ما لها قرار»، هى لحظة التحول الشامل، لحظة التغير الكيفى العميق فى حياة نفيسة الأزمة إلى نفيسة المأساة. فلم تعد فتاة فقيرة دميمة أبوها ميت فحسب، بل أضحت امرأة لا تملك أحلام العذارى، امرأة بلا مستقبل «شريف» و «كريم» كما تفهم طبقتها الشرف والكرامة. فهى من حيث أرادت تجاوز (الكرامة) الطبقية وأحبت ابن البقال رغبة فى شرف (الزواج)، فقدت

الكرامة والشرف كليهما فى لهيب حرمانها الطويل . كيف أسهمت نفيسة بفقدانها الكرامة والشرف فى مأساة حسنين ؟ لقد كانت عنصراً هاماً فى التكوين الاجتماعى لحسنين ، فكيف أسهم هذا العنصر فى صياغة الطريق المسدود ؟

الكرامة والشرف وبقية القيم الأخلاقية تحرص البرجوازية الصغيرة أكثر من أى فئة اجتماعية أخرى على الانفعال بها فى مواجهة بقية الفئات . حتى أكثر أبناءها ضياعا حين يقول « إنى أعيش فى هذه الدنيا على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق ولا رب ولا بوليس » فإنه لا يتوانى عن الانفعال بالقيم إذا رأى الأسرة تستنجد به فى إحدى مصائبها . والكرامة — بالذات — من دون الأخلاقيات البرجوازية ، يجسد الفنان عقدتها فى الأسرة كلها كمحور لعلاقتها بالفئات الاجتماعية الأخرى . ربما كانت علاقة الند للند قبل وفاة كامل أفندى على كما هو الحال بينهم وبين أسرة فريد أفندى ، أو هى علاقة من أسفل إلى أعلى كما هو الحال بينهم وبين أسرة أحمد بك يسرى ... وهكذا .

عقدت الكرامة شاركت فى تأزم نفيسة منذ البداية : « لست إلا خياطة . ليست كرامتى التى تعز على ولكن كرامتك أنت يا أبى » ثم عاودها هذا الشعور الثقيل الرهيب بأنها تموت « كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم الساريين فى روحها وجسدها ؟ ما هى بخيبة الحب ، هى خيبة الحياة كلها » أو كما يقول الكاتب : انحدار يعقبه انحدار ولا تدرى أين يقف « لقد انتهت . انتهت بلا أدنى ريب » . « كانت شيئاً وليست الآن شيئاً على الإطلاق . عدم مخيف ويأس قاتل » ، فقدت سلطان الإرادة على جسدها وروحها وعواطفها » . عقدة الكرامة شاركت فى أزمة نفيسة ، وحولتها إلى مأساة ، ومأساة نفيسة شاركت فى تحويل حسنين إلى الطريق المسدود .

ويلاحظ هنا أن معظم فتيات البرجوازية الصغيرة فى ملحمة نجيب محفوظ (إحسان ، حميدة ، نفيسة) يرغبن فى الزوج كحل اقتصادى ونفسى ولكنهن ينتهين إلى دنيا العاهرات كحل يرضى أمعاءهن (كما فى حالة إحسان) وأنفسهن (كما فى حالة حميدة) وأجسادهن (كما فى حالة نفيسة) ، عقدة الكرامة حولت نفيسة إلى مومس من حيث أرادت أن تكون زوجة « متواضعة » ، نفيسة بعينها كانت

جزءاً من عقدة الكرامة فى حياة حسنين . الكذب هو عماد الشخصية المزدوجة، والكذب هو حذاء ابن البقال الذى هوى به على رقبة بنت الموظف ، ومن ثم بدا لها الأمر «كحلم أو هذيان مرضى ، أو حال لا تمت بصلة إلى عالم الحقيقة » ، «والغالب أن الدنيا كذبة كبيرة» .. هذا التمزق بين الواقع والحلم ، بين الكبرياء الزائف والضعة الحقيقية هو الذى بعث فى نفسها رغبتين متناقضتين تناوبتاها تناوبا متواصلا : رغبة فى التمرد والجموح ، ورغبة فى الاستزادة من الظلم والتعذيب حتى الموت . إنها تناقضات الشخصية الحيــــة فى أدب نجيب محفوظ ، وهى تناقضات الشخصية الإنسانية البعيدة عن الجو الأسطورى بداية ونهاية لا تخضع فى بنائها الفنى إلى شكل الأسطورة ، فشخصياتها تقترب فى الكثير من الواقع المرئى المباشر، والزمن لا يتركز فى بؤرة قصيرة المدى بل يمتد إلى ثلاث سنوات ، والأحداث ليست مسوقة بمبررات شاذة بل تتشابه مع منطق الحياة اليومية المألوف . ومع ذلك ـ كما يريد الفنان أن يقول ـ تتفجر المأساة . أى أنه يخلق مستويات عدة للتثبت من وجود المأساة فى نسيج الحياة سواء تركزت ألوان هـذا النسيج فى حزمة أسطورية من الخيوط الانسانية بشخصياتها وظروفها وأحداثها ، وسواء تناثرت هذه الخيوط وتخففت من قيود الرمز وثقل سمات العصر . لهذا كانت بداية ونهاية قوسين كبيرين يضمان تفاصيل المأساة المصرية ـ فى مرحلة معينة ـ بإرهاصاتها ونتائجها التى حددت معالم الطريق الأخير أمام البرجوازية الصغيرة لتجاوز المأساة . من أجل هذا تستحق الدنيا ـ تقول نفيسة ـ أن تكون طعمة للنيران ولن تكون أحمى من النيران التى تلتهم قلبها ، فهى إذن شخصية رامزة إلى داخلها ومشاركتها فى مأساة حسنين فقط ... أى أن لا علاقة لها بمفردها بأى معنى مجرد خارجها . والمعنى المجرد ـ أى جوهر المأساة ـ نحصل عليه من اضطراب الأحداث والشخصيات فيما بين البداية والنهاية . وإذا كانت المفارقة هى الأساس التعبيرى عند نجيب محفوظ ، فانه يقوم باختيار شخصيتين متناقضتين لإيضاح المعالم الشاملة للقطاع الاجتماعى الواحد . ففى ظل الأب والجمال تعيش بهية فى الدور العلوى الذى تقيم نفيسة فى أسفله (وهى الفتاة التقليدية عند الكاتب فى صياغة التناقض بين الأخ الأكبر والأخ الأصغر إزاء الحب) وهى الفتاة التى تصوغ التناقضات واللقاءات بين أسرتها وأسرة حسنين . فقد طلب والدها إلى حسين وحسنين ـ عن طريق أمهما ـ

أن يعطيا درساً لإبنه الصغير مقابل مصروفهما الشهرى. وفى هذه الأثناء نشأت العاطفة بين بهية وحسنين، فتمت خطبتها له بالرغم من أنه كان ما يزال تلميذا فى الثانوى. وفى هذه الأثناء أيضاً كان فريد أفندى ـ والد الفتاة ـ يتكرم بالهدايا الموسمية على أسرة جاره السابق وصهره اللاحق . . مما تسبب فى تضخم عقدة الكرامة عند حسنين تضخما لم يكن يلاحظ منه سوى جزئيات مظاهره . حتى إذا تراكم هذا التضخم بين تلاغيف اللاشعور كان الانفجار المأساوى فى حياة الأسرة كلها .

إذا كانت نفيسة قد أسهمت فى صنع مأساة حسنين من خلال مأساتها الخاصة بشكل عام ، وعقدة الكرامة بشكل خاص ، فإن حسن كان العنصر الآخر فى التكوين الاجتماعى لحسنين الذى شارك فى صنع طريقه المسدود . حسن أصبح فتوة أحد الأحياء الشعبية بفضل قواه البدنية ، وظل يعيش برفقة إحدى المومسات بدرب طياب حياة تعيسة قوامها الخوف المستمر «ليست أمى وحدها التى تكابد من حياتها المرة فى سبيل العيش» المعارك العضلية والمخدرات وقطع الطرق هى وسائل الضائع الأبدى لكى يحيا مجرد الحياة . حسن ـ بمأساة ضياعه ـ كان يزيد بالرغم منه عقده الكرامة عند حسنين تضخما .

نفيسة أحست أن العجلة دارت بها منذ لحظة التحول التاريخية فى حياتها، وأن هذه العجلة غير قابلة للتوقف ـ تماما كما هو الحال فى شأن حسن ـ شعاراتها : لن أخسر جديدا ، ليس ثمة ما أخاف عليه ، لم يعد ثمة أمل على الاطلاق «على أن الأمر لم يكن مجرد يأس فحسب ، فهناك هذه الرغبة المشبوبة التى تشتعل فى دمها ولا حيلة لها فيها . وكلما استنامت إلى قبضة اليأس شكتها فى الأعماق كشوكة مستعرة ، وأدركت بغريزتها أنها لن تتراجع ، سلمت تسليما نهائياً وانتهى فى تلك اللحظة الصراع العنيف المحزن الذى نشب فى قلبها منذ أسابيع . «ما ألذ الغزل ولو كذب» : حال مخزية ولكنها ترد اليها اعتبارها كأنثى مهيضة الجناح ، وتهمس لنفسها حول رغبة عابر سبيل «ليته يدرى من أنا ، ومن كان أبى» . عقدة الكرامة تستمر فى صياغة الطريق المنحدر إلى الهاوية بقوة الدفعة الأولى من ناحية ، وبقوة اليأس من ناحية أخرى . نفيسة لهذا تختزل فى تكوينها كافة صور المأساة ، هى ضائعة كمحجوب عبد الدايم (**اللامبالاه بالقيم تحت ضغط الارهاب الاقتصادى**) ، **وهى مضطهدة كأحمد عاكف (الاحساس بالظلم ، واستعذاب الألم ، وتمنى الدمار**

للعالم) ، وهى من زبائن الطريق القصير كحميدة (إختيار الدعارة وسيلة ارتزاق المعدة والجسد) . وهى لذلك مزيج من المغامرة والاستسلام ، وهى من المقدمات الأساسية للطريق المسدود . نفيسة إذن هى البداية والنهاية ، هى القوسان اللذان يضمان أو يلخصان تفاصيل المأساة كخاتمة تراجيدية للملحمة على الصعيد الاجتماعى.

المناخ السياسى يشترك مع نفيسة وحسن فى حفر الطريق المسدود أمام حسنين. فالقصة تبدأ وما تزال صدى المظاهرات تهتف ليسقط « تصريح هور . ليسقط هور ابن الثور » وما يزال الناس يترحمون على شهداء الآداب والزراعة ودار العلوم « لابد من التضحية فالدم هو اللغة الوحيدة التى يفهمها الانجليز » ، وفى منتصف الرواية يصيح حسن فى وجه حسين « إنى أدرك الآن لمـــاذا تفتح الحكومة المدارس . إنها تفعل كى تبغض لكم اللحوم فتأكلها دون منافس » ، وإذا استنكرت الأم دماء السياسة والمظاهرات صرخ حسنين : إن الأوطان تحيا بموت الأبطال . ولم يأل جهداً فى تبرير الاستشهاد بما حدث حينذاك من جمع الشمل فى جبهة وطنية شرعت فى المفاوضات وانتهت إلى اتفاق أدى بدوره إلى ما يشبه الارتياح . لذلك استطرد حسنين قائلا :

« — لقد عشت يا أماه نصف قرن فى ظل الاحتلال فلندع الله أن يمد لنا فى عمرك نصف قرن آخر فى كنف الاستقلال » .

والمناخ الاجتماعى لا ينفصل عن المناخ السياسى فى المشاركة بنصيب ما فى صنع المأساة . لذلك يختـــار الفنان أسرة أحمد بك يسرى كنموذج للطبقة الأعلى فى اصطدامها مع الطبقة الأدنى (ويبدو أن هذا أسلوبه فى التعبير عن الصراع الطبقى كما لاحظنا فى القاهرة الجديدة بين محجوب وقريبه الثرى وابنته الارستقراطية) . حسنين يزور أحمد بك برفقة أخيه ليبحث له عن عمل (تماماً كما حدث لمحجوب) فيصطدم تكوينه الذاتى بتلك الطبقة العاليـة وجها لوجه فترتسم عليه مجموعة من علامات الاستفهام : هل يثير موت رجل كأحمد بك حزناً فى نفوس ورثته؟ لماذا لم يكن أبونا غنياً ؟ لماذا لا نثور ونقتل ونسرق ؟ ويجيب نفسه بأسى : « أيقنت الآن فحسب ، وبعد أن تنسمت عبير الحياة الحقة فى هذه الفيللا ، أنه من الظلم أن نعد أنفسنا بين الأحياء » .

المناخ السياسى والاجتماعى حركة مستمرة الغليان لا تعرف السكون . تستمد الحركة تخطيط مسارها من طبيعة اللقاء بينها وبين البشر ، فالصورة لا تكتمل إلا بالفعل ورد الفعل معاً . كيف استجابت الشخصيات لهذا المناخ ؟ وماذا أكسبها من صفات جديدة ؟ وكيف تفاعلت مع غيرها ؟ حسن — الضائع الأبدى — كان يردد فيما سبق : مثلى لا يضيع فى الحياة ! أية سخرية من الفنان أن تنطق هذه الشخصية بما يتناقض تماماً مع واقعها . لقد اعترف حسن بعدئذ — بينه وبين نفسه — أن الحصول على لقمة العيش أمر من العلقم . ومع هذا لا يتردد فى أن يعطى أخاه حسين — فور حصوله على البكالوريا — أساور عشيقته ليقضى شهره الأول فى التوظف بمدينة طنطا . حسن نفسه لا يتردد فى أن يعطى حسنين كل ما يملك لتسديد أقساط الكلية الحربية! أما حسين فكان أشبه الأبناء بأخلاق أمه فى صبرها وعقلها وإخلاصها ، لنسمعه الآن يقول :

« - إننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغى أن نسر بتهريج حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغى أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة (ما أشبه دورها بإحسان فى القاهرة الجديدة) . وهذا الشاب المتذمر ينبغى أن يسر بانقطاعى عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض. أى وحشية . أى حياة ! لعلى لا أجد إلا عزاء واحدا وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحنا وتلتهمنا التهاماً ، وأننا نصمد ونقاتل » . نفيسة كانت تقول: لا أحد يموت جوعا . وقد أثبتت صدق هذا القول وهى تبيع جسدها مقابل قروش من ناحية ، ولذتها الخاصة من ناحية أخرى فأصبحت « تمثل بنفسها أفظع تمثيل» أو كما يقول الفنان : قضى عليها الفنان أن تقضى على نفسها . حسنين قال بسخط : إن من يستسلم للأقدار يشجعها على التمادى فى طغيانها . ولا يصل به السخط إلا إلى نهاية الطريق المسدود .

إن جميع هذه التفاعلات بين مختلف الشخصيات والمناخ السياسى والاجتماعى تشكل موقف كل منها إزاء القدر . أى أن هذا المناخ — بالتحديد — هو القدر عند هذه الشخصيات . وجميعهم بلا استثناء يمزجون المغامرة بالاستسلام على درجات متفاوتة . ويبدو أن اختيار الفنان لشخصية حسين كان عاملا هاملا فى

تجسيد مشاعر الأسرة فى رابطة قوية هى الأم فهو أقرب الأبناء إليها من ناحية القلب والفعل . والكاتب يستخدم طبيعته فى التضحية ليهمس لنا بأولى نتائج التفاعل بين القدر والأسرة : « يا للعجب . إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة . ومع هذا يقال أننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . هو الموت نفسه . لولا الفقر لواصلت تعلمى هل فى ذلك شك ؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقداً ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فردا ولكننى أمة مظلومة » إنه يتجاوز أسوار المضطهد فى خان الخليلى إلى مدى أكثر عمقاً ومأساوية فالاضطهاد لا يستحيل مع تكوينه الخاص إلى عقدة الاستشهاد بل يغمس آلامه فى أحزان الآخرين ، وينظر إلى الغد بعين المجموع : « كلا ، لست حاقداً ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى ، فلن تفلت من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب . سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار » . . . حسين — بهذه الكلمات — يقف على الحافة الحادة بين المضطهد والمنتمى ، يتجاوز الانعكاس الفردى للمأساة فيصبح الأخ الأصغر منقذاً لا غريماً . ولا يكون ثمة حقد وعبقرية شهيدة ، بل تطلع متفائل إلى المستقبل ومشاركة اختيارية فى صنعه . وهى مشاركة تنبع أساساً من تكوينه الذاتى الذى تمور به التضحية بعقدة الكرامة بالوطنية . إنه كفرد من أفراد هذه الأسرة يعانى ويلات عقدة الكرامة ، فقد ذهبت إليه والدته ذات يوم فى طنطا ، وحين عاد معها إلى المحطة ليقطع لها التذكرة مودعاً « عز عليه أن يراها منزوية فى العربة الحقيرة وسط البؤس والبائسين وعاد إلى البيت كثير الهم والفكر » ، وإذا سئل : هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ؟ أجاب : أصل شعبنا اعتاد الجوع هو — إذن — أحد البائسين الذين يحسون بؤسهم حتى النخاع ، ومع ذلك تغمزه عقدة الكرامة فى قلبه حين يرى أمه وسط البائسين ! هو يستقبل نبأ نجاح أخيه بفرح سرعان ما يتحول إلى حزن كلما تذكر أن دخوله الحربية يحول بينه وبين الزواج ، مجرد الزواج « كان فى تلك اللحظة عدواً لنفسه وللبشر جميعاً » ، « ماقيمة هذا كله ؟ الموت أرحم من الأمل » ، « سيحزن طويلا ما دام الشعور لا يخضع للعقل » . . . وهكذا يتأرجح حسين فى دوامة لا تهدأ ، بين أحاسيس المضطهد

ومشاعر المنتمى ، لهذا كان دوره فوق هذه الحافة الحادة كصمام الأمن فى البناء التراجيدى للمحنة الاجتماعية ذلك ، أن شعوره بالواجب يفوق مشاعره الأخرى، ومن خلال أزمة حسين سوف نرقب معالم الطريق المسدود فى حياة حسنين ، بل فى حياة الأسرة كلها ، فهو المحك لتطور عقدة الكرامة عند بقية الشخصيات فى موازاة تطور الأحداث .

نتعرف على معالم الطريق المسدود منذ حصول حسنين على البكالوريا ورفضه الالتحاق بأى معهد بالمجان حتى لا يعيره الناس فيما بعد . وتستهويه الكلية الحربية حتى يقال فيما بعد أيضاً أن نفيسة أخت الضابط وأن أمه هى أم حضرة الضابط . ويحرص الفنان على كشف طبيعة تكوينه الثورى المنحرف فيلتقط من أعماقه هذه الكلمات « إنى أكره الفقر وسيرته ، ولا أحب أن أخفض رأسى بين أناس مرفوعى الرؤس » إن كراهيته للفقر تمثل الجانب الثورى ، أما أن يكون الدافع لذلك هو الرغبة فى أن ترتفع رأسه بين — أى فى صف واحد — بقية الرؤوس المرفوعة (أى أبناء الطبقات العليا) فإن ذلك يمثل جانب الانحراف الذى يؤدى به فيما بعد إلى نهاية الطريق المسدود . لقد سبق لنـــا أن تعرفنا على التكوين الاجتماعى لحسنين الذى شارك فى حفر هذا الطريق — وهو أزمة نفيسة وأزمة حسن — وها هو ذا يطالعنا تكوينه الذاتى (الطموح وازدواج الشخصية) فى صراعه الجبار مع القدر ، مع القوى الخارجية المستقلة عن إرادته .الصراع الذى يمكن التنبؤ بنهايته التراجيدية ، لفقدانه عنصر المعرفة أو الوعى بالقوانين الضابطة لحركة القوى الخارجية .

إن هذا الصراع مقضى عليه بالهزيمة منذ البداية. فالانحراف الجذرى فى تكوين شخصية حسنين يعطى الغلبة فى النهاية للطرف الآخر فى الصراع . ذلك أن ثوريته تتوقف عند حدود الإحساس العميق بالبؤس والرغبة العميقة فى تغييره، ولكن فى حدود « القانون » و « القيم » أى فى حدود النظام القائم . ولهذا السبب يسلك فى محاولة التغيير أكثر السبل تدعيما للنظام ورفعاً لرأسه بين بقية الرؤوس المرفوعة فيطلب مصاهرة أحمد بك يسرى ويهجر عطفة نصر الله وابنة فريد أفندى إلى حى مصر الجديدة ويطلب إلى شقيقته الاستقرار فى البيت وترك الخياطة ويقلقه أشد

القلق أن شقة حسن تناصب « القانون » العداء . إنه حريص أيما حرص على القانون السائد والقيم السائدة على أن يرتفع هو بأسرته إلى مصاف الطبقة التى لها المصلحة الأولى فى ذلك القانون وتلك القيم . ثورته إذن تنحرف لتمسى تطلعا طبقياً وتسلقاً ووصولية ومحاولة ساذجة للصعود إلى أعلى. ثورته عمياء تعانى بقسوة من أزمة الوعى ، من مأساة المعرفة (وذروة المأساة أنه يجهلها) فيعتقد أن محاربة الفقر — فى المستوى الفردى — هى تجاوزه إلى أعلى ، أما فى المستوى الاجتماعى، فهو لا يدرى شيئاً على الإطلاق ، إنها (نقطة) لم تخطر على ذهنه قط .. وهكذا يصور الفنان أدق الشعيرات النفسية الصانعة للكيان الايديولوجى فى شخصية حسنين ، فالكفاح الفردى الضيق — كما يقول عباس صالح — هو راية الثورة عند هذه الفئة . وأضيف أنها الفئة التى تميزت من البداية بفقدان الاتجاه وتحولت إلى طريق مسدود .

حسنين يدرك تماماً أنه قصد بيت حسن فى درب طياب — حيث الشقة التى تناصب القانون العداء — فى سبيل الحياة ، ويدرك أيضاً أن أخاه يتخذ من البلطجة سبيلا للحياة « فما أفظع ما تسيمنا الحياة من سخف » . هذا هو الإحساس الثورى الخام ، ولكنه إحساس ذاهل عما فى هذه الحياة من عالم معقد لقد أتى إلى هذا البيت «المحرم» ليمد يده إلى « مجرم » كما يصف حسن ، فينسى كل شىء إلا أن هذا الشقيق يحيا مع عاهرة ويقترح عليه أن يتركها ويتزوج من « الوسط » الجدير به . وهنا تبرز أولى مظاهر التناقض بين الضائع الأبدى والسائر فى الطريق المسدود . يجيبه حسن : «إنها أفضل من سيدات كثيرات ، تحبنى وتخلص لى ولا تضن على بمال » فإذا غمز حسنين أخاه بأن الجيران يدعونه بالروسى ضحك حسن وقال انه يكسب من عرق أو دم جبينه و«ثمة أناس يكسبون دون أن يعرق لهم جبين» . وعندما يفصح حسنين — أخيراً جداً — عن السبب الحقيقى للزيارة المفاجئة (القسط الأول من مصروفات الحربية) يذكر حسن كيف كان يعد فيما مضى الخائب الفاشل وهم يرونه الآن منقذاً لهم من المصائب و«مخلصاً» فى الوقت المناسب . ولعلها — كما سبق أن قلت — سخرية مريرة من الفنان حيث يجعل من حسن — بالذات — ضائعاً ومنقذا فى وقت واحد ! فإذا طلب حسنين عشرين جنيهاً نطق هذا الضائع « إن جيشنا كله لا يساوى هذا المبلغ » محدداً طبيعة المناخ السياسى الذى كنا

نعيش فيه (دائماً ، يلتقط نجيب محفوظ ما يمس قضية الحرية مساً مباشراً فى القالب الفنى البعيد نهائياً عن المباشرة أو التقرير) . لقاء حسنين بحسن هو بداية الصراع بين التكوين الذاتى الأصيل «الطموح» والتكوين الثورى «المحافظ» على القوانين والقيم السائدة ، والتكوين الاجتماعى التعس «حسن» لذلك بدا يترنح كأنما ضربة هائلة قد هوت على رأسه فأفقدته وعيه ، «وكلما جد فى السير امتلأ شعوره بفداحة الخطب ، فقد انحنى للواقع السيء مرتين : الأولى وهو يأخذ من أخيه ما طلب «فإما الحربية وإما الموت» ، والثانية وهو يقرر ، أنه سيعود إليه راضياً — مرة أخرى — ليأخذ الباقى شاكراً ممتناً «ولو علم أنه ذاهب إلى السويس ليسرقها ما وسعه إلا أن يدعو له بالتوفيق» .

وإذا كان حسن ونفيسة يمثلان الوجه الاجتماعى فى أزمة حسنين ، فإن الأزمة العاطفية تؤدى دوراً لا يقل شأناً عنهما فى هذا الصدد . إن الوجه العاطفى لأزمة حسنين ليس إلا قناعاً لمعنى الصراع الطبقى كما تصوره . فهو إذا كان قد أحب بهية وهو بعد تلميذ فى الثانوى ، فإنه الآن وقد جاء إلى أحمد يسرى ليتوسط له فى دخول الحربية لا يرى بأساً من الصعود درجة فى السلم العاطفى فابنة الرجل تفرش له الأحلام إلى ما لا نهاية «ما أجمل أن أملك هذه الفيلا وأنام فوق هذه الفتاة . ليست شهوة لحب ولكنها قوة وعزة . فتاة مجد تتجرد من ثيابها وترقد بين يدى فى تسليم مستباة الجنون وكأن كل عضو من جسدها الساخن يهتف بى قائلا سيدى هذه هى الحياة . إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها» . . إنه ليس حلماً بل جوهر مأساة حسنين فى طريقه المسدود . لقد أصبحت ثورته هى «مصالحة» الطبقات العليا وتضخم (ازدواج) الشخصية . . . فكما كان الكذب شعاره فى التمويه على تلاميذ المدرسة كان شعاره مع أحمد يسرى وطلبة الكلية الحربية على السواء كما أصبح المظهر الذى تضفيه البدلة العسكرية هو كل ما يأمله فى اكتساب الاحترام وتجاوز عقدة الكرامة (كانت العقدة فى الواقع تتضخم فى موازاة ازدواج الشخصية) . لهذا لم يجرؤ على مصاحبة فتاته إلى السينما أو الطريق العام حتى لا يراها زملاؤه ، «وبات يخجل منها وهو لا يدرى» . أما كريمة أحمد بك يسرى فقد تمثلت لعينيه رمزاً حياً للعالم الرائع الذى يتوق إليه بجنون «ولم تكن فتاة بقدر ما كانت طبقة وحياة» . . أيمكن محو الماضى من الوجود ؟ هذا هو السؤال الذى

يطرحه السائر فى الطريق المسدود على المجهول ، على القدر . وهو يحدس بأن الزمن مرادف القدر فينطق بلسانه الأنبياء : قد تسوى هذه الأمور — حسن ونفيسة وبهية وعطفة نصرالله — مع الزمن « ولكن بعد أن تكون قضت علىّ» . ويدير الفنان حواراً بالغ الأهمية عند منعطف الطريق المسدود بين الفتى وأمه : يذكر لها حسن وسمعته كضابط وقبر والده المكشوف ، ويحس فى النهاية أنه «وحيد فى معركة الحياة أو الموت» . . إنه حقاً وحيد بين ضياع حسن الأبدى ، وضياع نفيسة اللا نهائى : لم تعد «النقود» هى الدافع الحقيقى وراء الانحدار المخيف واليأس المرعب . إن الرغبة القاسية فى الاستسلام تقودها غريزة أدمنت الاشتعال هى الدافع الأساسى الآن لما هى فيه من ذل الجسد . لم يعد ثمة أمل على الإطلاق . اليأس يسوقها إلى هاوية غير متناهية القرار .

وحان الوقت للفنان أن يستجمع الصراع فى بوتقة واحدة : لقد تخرج حسنين وأصبح ضابطاً . وإذن فلا بأس من اللقاء الحاسم بين تكوينه الذاتى الأصيل من طموح وتوثب وازدواج شخصية وبين تكوينه الاجتماعى من ضياع حسن إلى مأساة نفيسة وبين المناخ السياسى الاجتماعى من أسرة فريد أفندى على أحمد بك يسرى وكريمته . لقد أصبح ضابطاً فكانت البدلة الزاهية بمثابة السلاح الأول فى المعركة أو هى القنطرة بين الماضى والمستقبل التى يتجاوز بواسطتها عقدة الكرامة ويحقق «الثورة» . فما هو شكل الصراع الذى اختاره الفنان ليصوغ ذروة المأساة أو نهاية الطريق المسدود ؟ .

كان يرى فى حسن مشكلة الأسرة رقم واحد ، فتوجه إلى البيت المحرم تنثال على ذاكرته فى كآبة زيارته له منذ عام . وعندما فاجأ أخاه أيقن فى نفسه «انتهى حسن» فحاول أن يدخل فى الموضوع من الباب الخلفى ، من زاوية الوسط «الشرير» فاغتاظ حسن من هذا الالتواء وسدد إليه الضربة الأولى «ما وجه الغرابة فى أن أكون شريراً» وما لبث أن ناوله الثانية «حسبتك جئت تطلب نقوداً !» ثم عالجه بالثالثة — القاضية «إنك يا حضرة الضابط تريد أن تطمئن على نفسك أولا لا على أنا» ... الضائع الأبدى يمتلك عيناً حادة لا تخيب ، لقد عركت الحياة نفسه وجسده فتمزقت الأردية والأقنعة الكثيرة التى تعلم ارتداءها بين صومعات القيم (ويبقى

بعد ذلك فرق هائل بين الضائع واللا منتمى الذى يرفض القيم فى ظل الحرية ، فيكتسب رفضه صفة العلانية)... غير أن حسنين لا يستسلم أمام هذه الضربات، فهو يعلم أن المسألة ليست لهواً وعبثاً «هى حياة أو موت ، ولن يستطيع السير فى حياته قدماً ووراءه هذا البيت » .. العلاقة بينهما تعيد إلى الذاكرة مسرحية برنارد شو «مهنة مسز وارين» مع اختلاف شامل فى التفاصيل. فالفقر هو الذى دفع الأم إلى احتراف الدعارة كى تهيء لابنتها فرصة دخول الجامعة . ولكن حسنين — محور بداية ونهاية — يتميز عن الفتاة الانجليزية بذلك الطموح الملتهب الذى لا يهدأ لدفن الماضى. حسن يكشف النقاب نهائياً عن أعماق حسنين فى كلمات قصيرة : «لماذا لم توجه إلى هذه النصيحة من قبل ؟ . . . منذ عام مثلا ؟ . . . كنت قبل عام فى حاجة جنونية إلى النقود فلم تهتم بالنصح والإرشاد أما الآن وقد أصبحت ضابطاً يهمك إلا الدفاع عن هذه النجمة اللامعة». حسنين يستمع إلى الكلمات بوعى غائب. هو يتصور الدائرة التى لا فكاك منها — أمام المجتمع — التى تضمه ، هو الضابط ، مع أخيه البلطجى بائع المخدرات مرة واحدة . هذا التصور ينسيه كلمات حسن ويدفع به إلى تحديد مفهوم (الشرف) كما يراه :

« — ليس أحب إلى من أن تبدأ حياة جديدة شريفة .

فضحك حسن عالياً ثم قال بسخرية :

— بفضل حياتى غير الشريفة أمكننى أن أدفع عن أسرتنا . غائلة الجوع ، وأن أزود أخاك حسين بما كان فى حاجة إليه كى يباشر عمله الحكومى، وأن أهيء لك قسط المصروفات الذى جعلك ضابطاً والحمد لله . ثم ما هى الحياة غير الشريفة ؟ ليس ثمة إلا حياة فحسب » وكلنا نسعى للرزق (أليس غريباً أن تكون نفس الكلمات التى صارح بها حسنين نفسه وهو فى طريقه إلى أخيه فى الزيارة الأولى) ؟

وأخذ حسن — بدوره — يحدد مفهومه للشرف صارخاً فى وجه أخيه :

— حياة شريفة ، حياة شريفة ! لا تعد هذه العبارة على مسمعى فقد أسقمتنى ميكانيكى بقروش معدودات فى اليوم ، أهذه هى الحياة الشريفة ؟ ! » السجن أحب إلى منها ! ولو أننى استمسكت بها طوال حياتى لما حليت كتفك بهذه النجمة .

أتحسب أن حياتى وحدها غير الشريفة . . . يا لك من ضابط واهم . . . حياتك أنت أيضاً غير شريفة ، فهذه من تلك ، ولقد جعلت منك ضابطا بنقود محرمة مصدرها تجارة المخدرات وأموال هذه المرأة (مشيراً إلى الصورة)، فأنت مدين ببدلتك لهذه المومس والمخدرات ، ومن العدل إذا كنت ترغب حقاً فى أن أقلع عن حياتى الملوثة أن تهجر أنت أيضاً حياتك الملوثة ، فاخلع البدلة ولنبدأ حياة شريفة معاً !! » .

وهكذا بلغ التناقض ذروته بين حسن وحسنين حول مفهوم الشرف (الذى يستند فى حقيقة الأمر على قاعدة واحدة هى الأزمة الاقتصادية والضياع الاجتماعى)، ويلاحظ أن الفنان يركز على ضراوة الصراع بين حسن وحسنين بالرغم من أن نفيسة — الشق الآخر فى تكوينه الاجتماعى التعس — كانت تتدهور — بسرعة مخيفة وهو يومىء بذلك إلى أن حسنين كان مرتاحاً إلى « استقرار » نفيسة وتوقفها عن الخياطة . وبالتالى فقد تصور أن أزمتها انتهت فأغلق إحدى عينيه عنها وخصص العين الباقية كلها فى توقع « الكارثة » من حسن ، والفنان يصور حسنين على هذا النحو (التركيز على حسن واغفال نفيسة) ليحدد فيما بعد معنى القدر من زاويتى عقدة الكرامة ومفهوم الشرف الذى سبق أن حدده خلال الصراع بين حسن وحسنين ، فقد كان هذا الأخير يظن أن شرفه ، وشرف الأسرة كلها معلق بمستقبل حسن . ويبدو أن للكاتب رأياً آخر .

من تناقضات التكوين الذاتى والتكوين الاجتماعى القاصر على حسن ، ينتقل بنا الفنان إلى الصراع بين التكوين الذاتى ثانية والإطار العاطفى لمعنى الفوارق الطبقية عند حسنين . فقد تبين له أن بهية لم تعد الزوجة الأمل فى هذه الدنيا . وقال لنفسه « فتاة طيبة ولكنها ليست أهلا لأن تكون زوج ضابط مثلى » وقرر ألا تكون هذه المرأة — أم بهية — حماته ، ولا أبوها حماه ، ولا الفتاة زوجه «كل أولئك هم عطفة نصر الله بلا زيادة » وانتقل إلى مصر الجديدة يرفع شعار الطريق المسدود : الحرية والمجد ! فسخ الخطبة قائلا « إن مصيرى يتقرر بيدى لا بيد أخرى » وهذه هى الحرية ، وراح يخطب كريمة أحمد بك يسرى ، وهذا هو المجد . إن التناقض مع أسرة فريد أفندى هو من صميم تناقضات

البرجوازية الصغيرة فيما بينها، لذلك يكون حسين هو الحل النموذجي عند هذه الفئة الاجتماعية لمثل هذه المشكلة ، فلا تتحول الأزمة إلى مأساة . كان حسين يحب الفتاة ، وهو على استعداد للزواج منها ، وأبواها لا يرفضان الطلب ، وينتهى الأمر ويستريح ضمير حسنين . أما التناقض مع أسرة أحمد بك يسرى فله شأن آخر . لقد زارهم نور تخرجه ورأى البنت الارستقراطية فهمس « ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسى ولكنه غزو كامل وفتح مظفر » وكانت الأكاذيب تنبعث فى نفسه أحيانا بوحى البديهة . وعندما أخذ أهبته للزيارة الخطيرة أحس أنه يقتحم لحظة رهيبة من حياته (فالأمر لايتعلق بفتاة يحبها وإنما بطبقة يجتهد فى التسلق إليها) ، كانت اللحظة رهيبة حقاً تتمدد فى خاطره أفظع التأملات السوداء حول مجىء البوليس إلى منزله — منذ أيام — بحثاً عن حسن ! صح ماتوقعه وهاهى الطامة الكبرى تقع مع أنظار الجيران المتلصصة: ماذا حدث ؟ صرخ يومها بلا وعى: انتهينا ! أحس برغبة جارفة فى أن يقتل نفسه «مادمت لم أجد من أقتله» (هذه الحساسية الطاغية تمهيد للأحداث القادمة) . كانت نفيسة تبكى بكاء هستيريا تغالب به خوفاً لايغلب فقد تصورت أنها هى التى يطاردونها لغير ماسبب ظاهر . كان هذا الحادث دافعاً أساسياً لأن يودع عطفة نصر الله إلى غير رجعة . وأن يذهب لتوه إلى فيللا « المجد » حيث يأمل أن تنتهى متاعبه فى مصر الجديدة — مع كريمة أحمد بك يسرى — إلى الأبد . ولم تقرأ عينه القصيرة النظر مايشير إلى الرفض على وجوه أفراد الأسرة « الراقية » بل سمع النبأ من أحد زملائه المتصلين بهم اتصالا وثيقاً . وأحس بانهيار فى كرامته ورجولته « كان يشعر دائماً بأن مطرقة ثقيلة من ماضيه «معلقة فوق رأسه تهدده فى كل حين ، وهاهى قد أهوت على يافوخه ونثرته هشيما » . قال له الزميل أنهم تحدثوا كثيراً عن «أخ لك » و « أخت تعمل » ومعنى ذلك أنه — ببساطة — لن يتزوج الطبقة الطبقة العليا . هنا وجه الشبه بين الضائع — محجوب عبد الدايم — والسائر فى الطريق المسدود — حسنين — حيال الفئات العليا من المجتمع وهنا أيضاً فرق عظيم بين أزمة المنتمى — كمال عبد الجواد — ومأساة الطريق المسدود فى الإطار العاطفى ، هو الفرق بين التطلع العقلى (الرومانسى) والتطلع الطبقى الصرف ، لهذا تشابهت أمنية محجوب مع أمل حسنين « آه لو كان فى وسع الإنسان أن يخلق

حياته من جديد ، فيولد فى أسرة جديدة وينشىء ماضياً جديداً ، وقد صدع صدره من الأعماق إحساس بالخزى أذابه ذوباناً . وتساءل فى نفسه لماذا يبدو المتشائم الوحيد فى هذه الأسره « أليس الدور الذى يلعبه الشيطان فى هذه الدنيا أخطر من أدوار الملائكة مجتمعين ؟ » ثم سطت على أعماقه نذر شر مستطير لا يدرى كنهه إلا وحسن يحمل جريحاً فى حالة إغماء تام ! ! الفنان مايزال يركز الأضواء على حسن ، ومايزال يغمض إحدى عينى حسنين . فما أن طرق أحد رجال الشرطة باب المنزل حتى كان القدر يقول شيئاً آخر . حقاً هرب حسن من النافذة ، ولكن الأمر لم يكن يخصه قط ، كان القدر هذه المرة كامناً فى أعماق تلك الفتاة الفقيرة الدميمة التى دفعت عجلة انهيارها محاولتها ذات ليلة أن تتجاوز عقدة الكرامة مع ابن بقال .. فظلت العجلة تدور وتدور ، تسحق الفقر مرة والرغبة الدفينة مرات، حتى انتهت بها إلى بيت للدعارة فى السكاكينى ، ولم تكن هذه المرة من أجل الخبز، وإنما لإشباع تلك الرغبة القاسية المعذبة التى تسيمها الهوان فى قطرات مريرة من اللذة والألم. كان ضابط القسم يزف النبأ إلى حسنين فأنصت إليه « وهو لا يزال يحملق فى وجه تمتلىء عيناه بوجهه تارة فلا يرى سواه ، ويغيب عنهما أخرى فيسمع الصوت ولا يرى شيئاً ، وثالثة لا يرى إلا شفتين تنطبقان وتنفرجان فينثال من بينهما كلام هو الفزع واليأس والغرابة ، وبين هذا وذاك ترمش عيناه فى حركة عصبية فتلتقطان منظراً غريباً هنا وهناك ، بندقية مثبتة فى جدار أو صفا من البنادق أو محبرة ، وربما امتلأ أنفه برائحة دخان محبوس أو رائحة جلود غريبة ، ثم ينحل وعيه وهو يتراجع فجأة إلى ذكرى بعيدة لا صلة لها بالحاضر فيلوح لذاكرته منظر عطفة نصر الله وهو صبى يلاعب حسين البلى . . ضبطت فى بيت ! . . أى بيت ؟ إن أحدنا فاقد العقل ولا شك ، ولكن من هو ؟ ينبغى أن أتحقق من أنى عاقل أولا . . » كان يتوقع الكارثة من حسن ، فجاءت من نفيسة ، بل منهما معاً ، من مأساة الخبز ومأساة الجنس ، وبينهما تقع مأساته هو مأساة الثورة العمياء التى تؤدى إلى طريق مسدود ، مأساة المعرفة التى دفع ثمنها غالياً فلم يعرف الطريق الحقيق المفتوح إلى الثورة ، لم يره قط فحاول التسلق على كتفى الطبقة العليا ، حاول أن يعقد معها معاهدة صلح فكان طريقاً مسدوداً بكافة القوانين الموضوعية التى لم يعرف قط طريقه إلى الوعى بها والسيطرة عليها والثورة الحقيقية

بواسطتها . مأساة الطريق المسدود الذى سلكه حسنين هى مأساة المعرفة بحق ، مأساة تحتضنها من جهة مأساة الخبز ممثلة فى حسن ومأساة الجنس من الجهة الأخرى ممثلة فى نفيسة ، وهو ما كان يتوقع قدوم الكارثة من ناحية نفيسة ، لأن طبيعة تكوينه الذاتى من طموح وتوثب وازدواج شخصية سدت عليه كافة منافذ المعرفة فلم يدر مطلقاً أن أزمة نفيسة لم تكن « الخياطة » فحسب بل كان تكوينها الذاتى الأصيل نفسه . قدرها من داخلها ، وداخلها أسهمت فى صنعه أيد كثيرة . عندما رآها ملقاة كجثة من العار « ود فى تلك اللحظة لو يقتحم تجارب الكفر والقسوة والموت » . وتساءل فى نفسه : ترى أين ينتهى الطريق ؟ ونهاية الطريق سبق له أن حددها فى تجربة سابقة أقل قسوة ، فقد قال بالحرف عندما طرق البوليس بابه ذات يوم يسأل عن حسن : دعونى أقتل نفسى ما دمت لا أجد من أقتله ! ويومها لم يقتل نفسه ولم يقتل أحداً آخر . أما الآن فالوضع مختلف . إن الشرف الذى كان يناقش حسن بشأنه لم يعد مادة للمناقشة ، بل أضحى مضمونا للكارثة. وعقدة الكرامة التى تزدوج شخصيته فى محاولة تجاوزها بلغت من تضخمها حداً سد فى وجهه الطريق تماماً .

أما نفيسه فلم يكن فى رأسها شىء . كانت تعلم أن ما وراءها فى الحياة أفظع من الموت . أثقلت الهموم رأسها فانحنى على صدرها « كما ينحنى رأس من سدت فى وجهه منافذ النجاة تحت جدار منهار » . هانت عليها الحياة حقاً ، بالفعل لا بالقول، هانت الهوان الذى يجعل من الموت نجاة لهذا وافقت على الفور أن تموت . لم تفاجأ باقتراح حسنين بأن تختفى نهائياً من الحياة . ورمقت الموت الذى تنهب الأرض إليه باستسلام كأنه التخدير « هذه هى النهاية الوحيدة.. لاداعى للتفكير..إنه ميتة إن حسنين فى نهاية الطريق المسدود ونفيسة تحت الجدار المنهار يلتقيان على حافة هاوية واحدة . إنه لقاء التكوين الثورى المنحرف بذروة الصراع الجبار مع القدر . كان يسوق نفيسة إلى الموت وكأنه يسوق هوان الفقر وذل الكرامة وشقوة الطموح وتعاسة التطلع إلى أعلى . . فما كاد النيل يبتلع صرختها أمام الموت — آخر مظاهر الحياة — حتى كان يفكر فى مصيره هو تفكيراً ينسجم مع نهاية الطريق المسدود : الانتحار ! رأى الماضى عملاقاً ضخماً متجسداً فيه هو فتساءل بيأس : لماذا هذا كله ؟ إنه سؤال يومىء به الفنان إلى أعمق أبعاد المأساة ،

لهذا يجيب حسنين بلا وعى تقريباً : « فى طبيعتنا خطأ جوهرى لا أدريه » .. وعندما تواجه عيناه جثة أخته على الشاطىء ينطق وجهها الأزرق بالعدم اللانهائى يوجز الفنان مأساة العجز البشرى أمام قدره . مأساة الخطيئة والفداء والغفران، كما يوجز مأساة الخبز والجنس والمعرفة كجوهر للمأساة المصرية ، مأساة الحرية ، فيتمتم حسنين وعيناه عالقتان بلون العدم — وهنا بالتحديد انتحر حسنين لا عندما ارتفق السور — « قضى على ، كنا جميعاً فريسة للشقاء فما كان لأحدنا أن يعين الشقاء على أخيه . ماذا فعلت ؟ إنه اليأس الذى فعل ، ولكنى قضيت عليها بالعقاب الصارم . أى حق اتخذت لنفسى؟! أحق أنى الثائر لشرف أسرتنا؟ إنى شر الأسرة جميعاً . حقيقة يعرفها الجميع ، إذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى أقبح ما فيها . ما وجدت فى نفسى يوماً إلا تمنيات الدمار لمن حولى فكيف أبحث لنفسى أن أكون قاضياً وأنا على رأس المجرمين ! .. لقد قضى على » هنا انتحر حسنين، وهنا تحرر حسنين ! فلأول مرة يتعرى هكذا أمام نفسه ، ولكن بعد أن دفع الثمن من مسيره الذى لا يتعرج إلى نهاية طريق مسدود فى وجه ثورته . لأن هذه الثورة منذ البداية كانت عمياء عن الطريق الصحيح للتغيير الاجتماعى . لهذا كان الطريق المسدود هو قدر حسنين كما كان الطريق القصير قدر حميدة .. بمعنى أنه كان مرسوماً بدقة فى أعماقه التى صارعت بتكوينها المنحرف ، التكوين الاجتماعى السيء والنظام الشامل الأكثر سوءاً فكانت البداية هى مأساة النهاية .

* * *

انتهى نجيب محفوظ من كتابة « بداية ونهاية » عام ١٩٤٣ وكان قد بدأها قبل ذلك بعام واحد ... ومعنى ذلك أنه كان يمتلك مسافة موضوعية بينه وبين أحداث الرواية تكفل له رؤية أكثر عمقاً . خاصة وأن الزمن الروائى الذى بنى عليه القصة هو ثلاث سنوات كاملة منذ معاهدة ١٩٣٦ إلى ماقبل الحرب مباشرة. وهى مرحلة لها دلالتها بالنسبة لتاريخ مصر الحديث، إذ المتوقع أن تكون مرحلة استراتيجية جديدة فى الكفاح ضد الاستعمار ، فأقبلت إرهاصات الحرب مع رواسب الأزمة الاقتصادية الشاملة للعالم الرأسمالى وجعلت منها مرحلة مليئة بالمخاوف الوافدة . فإذا اختار الفنان البداية من إتفاقية التحالف مع الانجليز ،

والنهاية من الحافة السابقة على الحرب . . . فإن ذلك يعنى أن مجموعة القضايا التى تناولها بالتعبير الفنى هى قضايا « المجتمع » المصرى أحد وجوه المأساة المصرية . فبالرغم من أن ضائع القاهرة الجديد ومضطهد خان الخليلى والطريق القصير فى زقاق المدق والطريق المسدود فى بداية ونهاية .. كلها تعبيرات مختلفة عن الشخصية المصرية إلا أنها فى نفس الوقت تعبيرات اجتماعية لأنها تجسيد عفوى لمعظم الخصائص المصرية على الصعيد الاجتماعى . فهى تشكل رقعة النسيج الغالبة على تكوين البرجوازية الصغيرة المصرية منذ نشأتها ، والبرجوازية الصغيرة فى بلادنا تمثل رقعة النسيج الغالبة على كيان المجتمع المصرى .

والارتباط الملحمى بين القصص الأربع ينبع من تصور الفنان لطبيعة المأساة . فالضائع والمضطهد كلاهما يمثل الخيط السائد على النسيج البشرى فى تلك الشريحة الاجتماعية ولحظتها التاريخية وبيئتها الحضارية ، وكلاهما يدرك أن مأساته هى القفص الحديدى الذى وضع فيه وشارك بنفسه فى هذا الوضع . فهو يخاف أشد الخوف « السقوط إلى حضيض الطبقة العاملة » ويعلم حق العلم أن عنقه يرهقه الضنى فى التطلع إلى أعلى . إنا « معلق » فى الهواء على السلم الطبقى للمجتمع . فيه الجانب الثورى لارتباطه — رغماً عنه — بالكادحين ، وفيه الجانب الرجعى لرغبته الايديولوجية فى التسلق إلى المستغلين . وهو بين هؤلاء وأولئك يدرك بصورة تراجيدية حادة أنه فى أزمة مصيرية بالغة العنف، يحاول أن يتجاوزها عبر الطريق القصير فيهوى فى بئر لاقرار لها ، ويحاول ثانية عبر الطريق المسدود فيفاجأ بالنهاية الفاجعة . هذه خريطة فنية إذن أجاد الفنان تخطيطها فى المستوى الاجتماعى ، غير أن التخطيط لا يكتمل إلا فى مستوى آخر هو الفرد . أى أن ذلك يعوزه الانتقال من قضايا المجتمع المصرى إلى قضايا الشخصية المصرية ، ليحصل فى النهاية على مقومات المأساة فى مصر من كافة الزوايا . والشخصية المصرية فى رواية «السراب» — التى كتبها فيما بين ١٩٤٣و١٩٤٤ هى تتمة طبيعية للحلقات السابقة من ملحمة السقوط والانهيار — لا لكونها تمثل رؤية الفنان للمأساة من خلال الفرد فحسب ، بل لأن الضائع والمضطهد كلاهما فى محاولة تجاوز المأساة عبر الطريق القصير أو الطريق المسدود ، فوجىء بأن نهاية أى من الطريقين هى السراب . فجاء الفنان والتقط هذا المعنى الكلى وحاول تعمقه من خلال الجزئى — الفرد ، حسب منهجه

فى التعبير الفنى الذى يعتمد أساساً على التناقضات ، مهما تكافأت أو تعادلت . بل ربما كان التعادل التام والتكافؤ الصارم بين التناقضات هو التجسيد الجوهرى لمعنى المأساة الذى ينبثق من كون هذا المنطق الصارم يؤدى فى النهاية إلى التناقض الحاد .

والحق أنه إذا كانت زقاق المدق قد رفعت أحداث وشخصيات القاهرة الجديدة وخان الخليلى من المستوى الواقعى المباشر إلى المستوى الرمزى الشامل للإنسانية كلها — فأصبح محجوب رمزاً للضياع الإنسانى فى هذا الكون كما أصبح أحمد عاكف رمزاً لاضطهاد الإنسان عموماً فى هذا العالم — وإذا كانت بداية ونهاية قد أحاطت المأساة كلها بذراعيها انطلاقاً من المستوى المفرط فى المحلية والمباشرة وانطلاقاً من نقطة زمنية سابقة على الحرب .. فإن السراب قادمة لتؤكد تلك المعانى الكلية المطلقة التجريد من خلال جزئيات الواقع النسبى . ويبدو أن نجيب محفوظ كان يكتشف دوماً أن إنسان البرجوازية الصغيرة هو النمط الإنسانى الصالح لتمثيل مستويات المجتمع البشرى متدرجاً من مقهى صغير بزقاق مجهول إلى العالم أجمع . فهو يرى أن مأساة البرجوازية الصغيرة المصرية تؤهلها لأن تمثل مأساة مصر بأكملها ، لا لأنها تشكل الغالبية العددية من السكان ، بل لأنها بحكم نشأتها وتاريخها وتكوينها قد امتزجت فى دمائها أغلب العناصر المأساوية فى حياة الشعب المصرى . يتدرج نجيب محفوظ من تنصيب البرجوازية الصغيرة ممثلا للمأساة المصرية إلى محاولة تنصيبها ممثلا للمأساة البشرية . . . ذلك أن الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب هى العناصر الأساسية فى عالم اليوم (وإذ كانت هذه العناصر قد تركزت فى الحياة المصرية ، فلأن ماساة الحرية — فى الخبز والجنس والمعرفة — كانت قد تركزت فى تاريخنا الحضارى الطويل تركيزاً شديداً) .

من هنا ننظر إلى قصة السراب على أنها حلقة النهاية فى ملحمة السقوط والانهيار ، تجسد المستوى الفردى الشديد الفردية للمأساة المصرية ، وتمثل الجانب الإنسانى العام الشديد العمومية للمأساة البشرية فى آن واحد معاً . ولما كانت هذه القصة تعتمد أساسا على عقدة أوديب فسوف أعتمد بدورى بصورة رئيسية على كتاب « أوديب : الأسطورة والعقدة » — للعالم الأمريكى باتريك ملاهى — فى محاولة اكتشاف العناصر الأوديبيه فى السراب .

كتب الفنان هذه القصة بضمير المتكلم ، وكانت المرة الأولى فى تاريخه الفنى أن يتتبع إحدى الشخصيات من الداخل بهذه العدسة الميكروسكوبية : عدسة الذات حين تخلو إلى نفسها فى حالة عراء كامل من كافة الأغطية الاجتماعية المرهقة للصدق . نلتقى بـ « كامل رؤبة لاظ » اذن فى تلك اللحظة الفذة من تاريخ الفرد ، نتجول معه فى رحلة اكتشاف عميقة الأغوار ، ليس معنا دليل سوى هذه الكلمات : كنت أحيا على حافة عالم الجنون ، وهكذا فقدت كل شىء ، ووجدت نفسى فى خلاء مظلم مخيف . كانت أمى وحياتى شيئاً واحداً ، وقد ختمت حياة أمى فى هذه الدنيا ، ولكنها لا تزال كامنة فى أعماق حياتى ، مستمرة باستمرارها ، ولم أعرف أن لى أباً إلا بلسان أمى ، وحديثها المفعم مرارة وحزنا ، فنمت كراهيتى له على الأيام . يجب أن نضيف صفة ثانية إلى ضمير المتكلم ، هى « الماضى » . الماضى يخلق مسافة موضوعية بين الشخصية والحدث . هذا التناقض بين ذاتية التجربة وموضوعية الرؤية هو العمود الفقرى للرواية ، هو السبب الرئيسى الذى تحول بالطبيعة الفنية للقصة من المونولوج الداخلى إلى الذكريات .

لن ننسى هذه النقطة ونحن نتابع المجرى الداخلى للشخصية الرئيسية فالماضى والذكريات ليسا أداة تعبيرية فحسب ، وإنما يشكلان عنصرا هاما من عناصر المأساة «إنى شديد الحنين إلى الماضى ، وقد بت فى هذه الفترة الأخيرة أشد ما أكون حنينا اليه ، ولعل ذلك منى ليس إلا توقا صريحاً إلى الطفولة . وإنى لأدرك ما فى هذا الحنين والتوق من خطورة هى سر دائى الأسيف فى الحياة ».. ويحسن بنا أن نتوقف عند هذا الحد لنستمع إلى فرويد ، وهو يقول إن الطفل : يعبر عن رضاه عندما يكون الأب غائباً أو مسافرا ، وكثيرا ما يعبر الصبى عن عواطفه بكلمات ووعود بأنه سوف يتزوج أمه «فهو يعتبرها ملكا خاصاً به» . وعندما يكون الحب الأم فى هذا الدور المبكر شديدا ، يغار الولد من الأب ويعتبره منافساً له . إلا أن الأم فى هذا الوقت ليست ذات أهمية كبرى من ناحية جنسية للولد ، ولكنها ما تزال الشخص الذى يحميه ويرعاه ويوفر الغـــذاء له «كذلك فهى مصدر سرور له» . بالاضافة إلى أنه ليس بالامكان اجتياز جميع الأطوار الطبيعية والتغلب عليها حسب سنة النمو ، فقد يبقى — على ما يبدو — جزء من كل حافز جنسى ، متوقفاً فى طور مبكر من أطوار التطور ، وهذا التوقف يدعى التثبيت Fixation .

التوقف عند إحدى مراحل الطفولة ، هو الإطار العام الشامل لمأساة كامل رؤبة ... الطفولة التى قضاها فى أحضان أمه على الفراش ، وفى الحمام ، وفى كل مكان حتى باتت إمكانية مفارقته لها وهما من الأوهام ، وأصبح الخوف جوهرا أصيلا فى نفسه تدور حوله حياته كلها «إن الخوف كان أعمق فى حياتى من هذه الأشياء التى يتمثل لى فيها ، لقد استطال ظله الكثيف حتى أظل الماضى والحاضر والمستقبل ، واليقظة والنوم ، وأسلوب الحياة وفلسفتها ، والصحة والمرض ، والحب ، والكراهية ، فلم يترك شيئاً خالصاً » . من الطبيعى بعدئذ أن الخوف يتراكم شيئاً فشيئا ليثمر فى النهاية العجز . . . ويأخذ العجز كافة الصور الفردية والاجتماعية متدرجا من الانطواء عن صداقات الصبا ، إلى الانزواء فى مظاهر الأنوثة كالصمت والخجل (بل وارتداء الثياب الأنثوية وإطالة الشعر أحيانا) إلى العجز عن المشاركة فى أى عمل إيجابى كالذهاب إلى المدرسة أو الاعتماد على النفس فى أعمال صغيرة تافهة ، إلى العجز الجنسى فى النهاية . والعجز الأكبر هو الايماءة التى يرمز اليها الفنان من أعماق هذا البناء التراجيدى للسراب . العجز هو الموت ، والعالم هو السجن ، والوجود هو اللاحرية . هكذا يسأل كامل أمه .

« ـ سنموت جميعاً ؟!

فساءها السؤال ، وحاولت أن تلهينى عنه ، ولكننى وقفت عنده لا أتزحزح فقالت :

ـ بعد عمر طويل إن شاء الله ..

فرمقتها بإشفاق وسألتها مرة أخرى :

ـ وأنت يا أماه

فقالت لى وهى تدارى ابتسامة :

ـ طبعاً سأموت يوماً ما

فوقع قولها من نفسى موقعاً أليماً وهتفت بها :

ـ كلا ... كلا ... لن تموتى أبداً . »

بهذه المقدمة التمهيدية ينفذ بنا الفنان ـ مع كامل رؤبة لاظ ـ إلى أدغال

العالم السراب . . وهو يتخير « التجربة الإنسانية » محوراً فنياً لاصطدام هذه الشخصية بالعالم الخارجى . أى أن التفاعل والصراع بين كامل والمجتمع يتم من خلال مجموعة هامة من التجارب تنصهر بواسطتها مكونات أعماقه وتنكشف لنا محتويات رمزيته ، ويتبين أخيراً أن توقفه الداخلى (التثبيت) عند إحدى مراحل تطوره ، وخوفه وعجزه ، هى العناصر الرئيسية فى بلورة جوهر « الحرية » ومعنى « الموت » إذا تلازما فى كيان أزمة الفرد مع المجتمع من ناحية ، ومع الوجود من ناحية أخرى . والفنان يومىء لنا بأن السراب هو النتيجة النهائية لمأساة الحرية والموت معا ، وليست عقدة أوديب إلا الهيكل الرمزى لهذه الخاتمة ، أو هذا المصب الذى يجرى اليه الضائع والمضطهد ، كما يؤدى اليه الطريق القصير والطريق المسدود على السواء .

قبل أن ندخل إلى قلب العالم السراب مع تجارب كامل رؤبة لاظ ، ينبغى أن نستعيد كلمات يونج حول الشخصية . فالواقع أن يونج يستخدم كلمة « شخص » للدلالة على الدور الذى يلعبه المرء فى الحياة . وهذه الصورة ليست حقيقية لأنها لا تمثل الإنسان كما هو فى جوهره . لذلك فهى غير فردية وغير مقتصرة على الشخص بالمعنى الصحيح بل هى بديل عن الفردية ، والشخص حسب تعريف يونج هو فى الحقيقة شريحة Slice من النفس الجماعية . سوف يعنينا هذا التفسير فى التعرف على نوع الازدواجية فى شخصية السراب . إن تجربته الأولى مع الحياة كانت الطفولة المتوثبة إلى الحرية . فقد انسل من الشقة هارباً ليلعب مع أترابه الصغار غير مبال بصوت أمه فى غمرة فرحته الشديدة وهو يأخذ مكانه فى حلقة اللعب . إلى أن نشب خلاف بينه وبين الصبية فانهالوا عليه ضرباً ثم جاء البواب فنقله إلى أمه يكاد يكون فاقد الوعى . أما هى فقالت له بعنف « إن الله يغفر كل شىء إلا من يعاند أمه » . وأما هو فقد كان يختزن فى أعماقه شيئاً آخر فقال « آلمتنى هزيمتى أمامها أضعاف ما آلمنى الضرب » . وحدثت التجربة الثانية فى ظروف مشابهة حين قدم اليهم ذات يوم خالته وأبناؤها ، فألقى بنفسه فى أحضان اللعب بشراهة ونهم ، وأخيراً حان يوم الوداع فقالت له أمه « عد إلى كما كنت لا تفارقنى ولا أفارقك » ومنذ ذلك الوقت راح يقلدها إذا صلّت ، ولعلها وجدت الفرصة مناسبة فمضت تلقننى مبادىء الدين كما تعرفه . عرفت الدين مبتدئاً بالجنة والنار ، فانضافت إلى معجم

مخاوفى كلمات جديدة ». وأدت هذه الحال لأن يتأخر إلى سن السابعة دون أن يتعلم حرفاً أو يلتحق بمدرسة . وأقبلت اللحظة الحاسمة أو التجربة الثالثة التى اضطر فيها جده لأن يدفعه إلى أبوابها . فوقف ينظر إلى التلاميذ فى الفناء «بخوف وفناء» وطار خياله إلى البيت فتمثلت له أمه وحيدة وتساءل : ترى هل نسيتنى ؟! ثم قرر أن يكون ذلك اليوم الأول والأخير . ولم يكد يصل إلى البيت حتى انفجر باكياً وهو يتمتم بين ذراعى أمه لن أبتعد عنك ما حييت . غير أن جده لم يوافق قط على هذا التدليل فعاد به إلى المدرسة ليخطىء مرة أخرى وهو ينادى المدرس قائلا يا نينة بدلا من أن يناديه يا أفندى . ومنذ تلك اللحظة كانت حياته المدرسية شقاء كلها حتى أنه لم يعرف صديقاً طوال عمره . ويوماً قرئت عليه فى حصة الدين هذه الآية « فاذا جاءت الصرخة ، يوم يفر المرء من أخيه وأمه وأبيه » . . الخ فزلزلته هذه الكلمات «وكانت أول نذير لى عن مأساة الحياة» وربما كانت هذه التجارب الثلاث بمثابة التحديد الفنى لعلاقة أوديب بالعالم ، وهى علاقة رمزية إلى حد ما . فيقول رانك أن فقدان البصر — عند أوديب — يمثل رجوعا إلى ظلمة رحم الأم ، واختفاؤه النهائى يعبر مرة أخرى عن نفس الرغبة المتجهة نحو العودة إلى داخل الأرض الأم . إن أوديب المصرى عند نجيب محفوظ لا يفقد البصر العينى ، ولكنه يفقد البصيرة الداخلية فيصاب بالعجز الكلى والشلل التام . إن تجربته الرابعة — وهى الأولى بصورة ما — كانت هروب شقيقته مع رجل تزوجها فى مدينة أخرى وأنجب منها طفلة . فهو يسأل : لماذا هربت من أمى إلى رجل غريب ؟ ولا يجيبه أحد إجابة شافية . كان يعلم أن أباه — منذ طلق أمه — يعيش مع ابنه الأكبر وابنته الأخرى فى دنيا من الذهول . فى عالم محكم الغلق بالثراء والخمر . . ولكنه لم يدر لماذا هربت أخته مع رجل غريب ولم تحضر اليهم عند جده وأمه . لقد عرف الجواب فى تجربة قاسية مريرة لوثت حياته كلها بظلال قدرية صارمة ؛ «جاءنى العون من حيث لا أدرى ، فتطوعت الخادمة لإماطة اللثام عما حير خيالى والهبة . كانت تكبرنى بأعوام ، وكانت دميمة قبيحة ... صارحتنى مرة بأنها تعلم أمورا خليقة بأن تعرف . وانجذبت اليها على قبحها فى اهتمام وسرور ، وواجهت التجربة بلذة وسذاجة » . ومن الطبيعى أن تضبطهما الأم بعدئذ فتطرد الخادمة حقاً من البيت، على أنها لم تنجح مطلقاً فى طردها من مكان أكثر خطورة ؛

من كيان كامل وأعماقه . من هذه اللحظة تصبح الخادمة الدميمة بديلا لا شعوريا للأم : البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو . فإذا سمع رجلا ما تقدم إلى جده ليخطب أمه تصور ما حدث لشقيقته وما حدث بينه وبين الخادمة، وارتمى في أحضانها وهي ترفض الزوج الجديد «لن أفارقك ما حييت» . ومن ثم كان يوما تاريخيا حين اكتشف بنفسه الاستمناء الذاتي «فقضيت وحدتي في لذة جنونية» . إلا أن عشق الدمامة والقذارة ظل سره — أوداءه — الدفين « إذا طالعت وجها ناضراً مشرقاً يقطر نورا وبهاء ملكني الاعجاب وبردت حيوانيتي — وإذا صادفني وجه دميم ذو صحة وعافية أثارني وتملكني ، واتخذته زادا لأحلام الوحدة وعبثها » . كان الحلم هو البديل الأسطوري الواقع المغتال ، كان السراب منذ البداية هو القدر الوحيد . كان يمكث في الفصل غائباً عما حوله ، وخياله يصنع المعجزات ، يحارب ويقتل ويقهر . يمتطي متون الحياة ويعتلي الطائرات ويقتحم الحصون ويستأثر بالحسان وينكل بالتلاميذ تنكيلا مروعا ولم تقف أحلامه عند حدود الأرض ، فارتفعت إلى ألوية السماء «وكان إيماني قديماً راسخاً يعمر قلبي وروحي يحب الله وخوفه معا . وقد أديت الفرائض في سن مبكرة أخذا عن أمي ومحاكاة لها . ولما أجدت لي لذتي الخفية شعوراً بالذنب لم يكن لي به عهد قوى شعوري الديني ، ولفحت إيماني لهفة حارة إلى الله ورحمته فما ختمت صلاتي مرة حتى بسطت يدي مستغفرا . بيد أن أشواقي لم تقف عند حد ، وانقلبت طلعة لمعرفة الله وتمنيت من صميم فؤادي لو كان أتاح لعبيده رؤيته وشهود جلاله الذي يحيط بكل شيء ويوجد في كل مكان . وسألت أمي يوما :

— أين يوجد الله ؟

فأجابتني بدهشة :

— إنه تعالى في كل مكان ..

فرنوت إليها بطرف حائر ، وتساءلت في خوف :

— وفي هذه الحجرة ؟

فقالت بلهجة تنم عن الاستنكار :

— طبعاً استغفره على سؤالك هذا .

واستغفرته من أعماق قلبي ، ونظرت فيما حولى بحيرة وخوف . . . وشق على النزاع المتواصل فانتهى بى إلى التفكير الجدى فى الانتحار . . وجدتنى لأول مرة ألقى على الحياة نظرة عامة شاملة متأثراً خيط الحياة من البداية إلى النهاية ، حتى لم أعد أرى منها إلا البداية والنهاية متعامياً عما بين هذا وذاك. ميلاد وموت هذه هى الحياة ! . . وقد فات الميلاد فلم يبق إلى الموت سأموت وينتهى كل شىء كأن لم يكن ، ففيم تحمل هذا العناء ؟ !».

هذا النص يدلل بغير عناء على رمزية جميع الأحداث : فالتوقف أو (التثبيت) عند الطفولة ، فالخوف ، فالعجز ، فالاقتناع بعبثية الوجود ، تتخذ من مركب أوديب نقطة انطلاق لها إلى تجسيد العالم — السراب، فى شخصية تراجيدية محددة الأبعاد . ويقول رانك أن المأساة الروائية حين ترمز إلى الأم وعقوبات البطل الأسطورى بسبب إثمه المحزن ، تتم فى صورة مختلفة للرغبة الأصيلة المكبوتة. وفى فن المأساة حيث يتخذ الكائن البشرى الحى نفسه كهدف له ، تعيش الصفة البدائية المخيفة للرغبة الأصيلة المكبوته كإثم محزن فى شكل مخفف ، ويستطيع كل فرد بشرى متفرج أن يعيد تمثيل هذا الإثم عن طريق العودة إلى اختياره بصورة مستمرة . ويستطرد رانك: لقد نتجت الثقافة المصرية بفاعلية ثلاثة عوامل يمكن إرجاعها إلى المحاولة الأولى لكبت الموقف الإيجابى حيال الأم الذى يبدو فى نظر العالم الآسيوى أنه أدى إلى تقدير جنس سام للأم الأصلية . أما الفكرة المسيحية الخاصة بالإثم التى لا نزال نعيش تحت سيطرتها كما نعيش تحت سيطرة فكرة الخطيئة اليهودية ، فهى رد فعل لميول إرادة الإنسان الايجابية الخلاقة ، وإلى رغبته الجريئة فى أن يصبح ليس فقط عالماً بكل شىء كالاله ، بل أن يصبح الله نفسه ، إن معرفة النفس تؤدى فى النهاية إلى وعيها الدائم بذاتها .

نجيب محفوظ يصوغ إذن العالم — السراب فى شخصية تراجيدية مزدوجة . إلا أن ازدواجها هنا لا يتفق مع الدلالة الاجتماعية للتعبير . كما أن ازدواجية السراب هى النقيض المقابل لانقسام الشخصية فى البطل التراجيدى . فهى خاصة بالفرد من غير أن يرتدى أقنعة اجتماعية ، ولكنها أيضاً لا تخص الفرد من الداخل حيث يقتصر الصراع على نقائص النفس البشرية . وإنما يدور الصراع فى كامل رؤيه

بين الفرد والشخصية ، بين التفرد والنموذج ، بين الذات والحرية . . . لذلك كان « إنعدام الثقة بالنفس » مظهراً للغلاف الذى يحوط فردية كامل برعاية الأم وتدليلها وتنميتها لثمار الخوف والعجز فى أعماقها ، ومساهمتها الفعالة فى (تثبيت) إنسانيته عند مرحلة الطفولة . لهذا كان التفكير الجدى فى الانتحار والاقتناع بلا جدوى الحياة من نتائج الانشطار المأساوى بين الفرد والشخصية فى التكوين الذاتى لكامل رؤبة . فصراعة الدائم للتحرر من أغلال أمه لم يكن سوى الصراع الأكبر بين الذات والحرية ... ومن هنا كانت المعرفة أو الوعى بالذات والعالم ، هى المحور الدرامى للمأساة ، بينما كان الجنس والخبز إطاراً رمزياً للأحداث . أى أن الوضع الأوديبى — كما يدعو رانك العلاقة بين الابن والأب والأم — هو المادة الخام التى صاغها الفنان على نحو جديد متفرد . ولقد حاول كامل أن ينتحر بالفعل ، كما أنه التقى بوالده لأول مرة — برفقة جده — فى محاولة يائسة لأن يقوم بإعالته. وذهب إلى المدرسة الثانوية « فداخلنى إحساس بالحرية لم يداخلنى من قبل » . . . وتوالت عليه التجارب ، فلم يظفر من الحياة بصديق كما لم يظفر فى حياته بالثقة فى النفس ، وبالتالى لم ينل ما يتوق إليه من حرية وانتهت المرحلة الأولى من العمر مع حصوله على البكالوريا . انتهى الفنان من تحديد الجذور التاريخية للمأساة . . . ساعده على هذا التتبع التاريخى أنه لم يسلك قط طريقة المونولوج الداخلى بالرغم من استخدامه لضمير المتكلم . . . لقد أتاح لنا أن نغوص فى أعماق الشخصية فى إطارها الموضوعى بالرغم من ذاتية التجربة . ولذلك كانت هناك المسافة الدائمة بين الماضى والحاضر فارتدت القصة ثوب الذكريات المدعمة ببناء منطقى يرتب الأحداث وفق العمود الفقرى للمأساة — ترتيباً محكما . وما تلمسناه بين الحين والآخر من ثغرات لا منطقية ، فإنها لا تخرج عن كونها من منطق الأقدار . وهو العنصر التراجيدى الذى لا يستغنى عنه نجيب محفوظ فى تبويب الأحداث . فهو ما يزال يعتمد على التناقضات المتصارعة فى جزئيات التجربة من جهة ، وبين مجموعة التجارب من جهة أخرى . من هنا يروى لنا السراب بضمير المتكلم فى صياغة ذهنية منطقية بعيدة عن المونولوج الداخلى فتجتمع لنا على صعيد واحد موضوعية الرؤية وذاتية التجربة . كذلك فهو لا يضع السراب فى إطار تاريخى محدد ، ومع هذا يتبع منهج التقسيم الزمنى للرواية إلى مراحل

هى نتاج تقسيم مفصل إلى تجارب ... وهكذا ، فإننا نلتقى فى تلك المرحلة الأولى بالجذور التاريخية للمأساة ، وتظل — هذه الجذور — على طول الرواية جزءا لا ينفصل عن لوحة التجربة ككل ، فإذا بها جذور وفروع فى نفس الوقت ، هى المقدمات والنتائج فى آن واحد . أى أن بذرة المأساة هى المأساة بعينها .

تبدأ المرحلة الثانية لندخل مباشرة إلى جوهر المأساة ، إلى قلب العالم السراب . فإذا كانت الجذور فى المرحلة الأولى تقول أن الخادمة الدميمة هى البديل اللاشعورى للأم ، هى البديل عن الخوف والعجز والطفولة المتوقفة عن النمو ، وإذا كان الحلم هو البديل الأسطورى للواقع المغتال ، فإن السراب — منذ البداية — هو القدر الوحيـــد . على سلم الترام فى طريقه إلى العمل ، بعد أن فشل فى كليـة الحقوق وتوظف بالبكالوريا فى إحدى المصالح الحكومية ، التقى بعنصر الخلخلة فى الوضع الأوديبى . إلتقى بفتاة لا علاقة لها بفتيات أحلامه . فتـاة صيغت على نسق من نقائض الدمامة . وأحس ارتياحاً عميقاً فى لقائه بها «ما أحوجنى إلى رفيقة لحياتى فى مثل كمالها ، وبدأ خياله النشيط يصورها له فى رداء طويل تحوط بها هالة من الوقار والاحتشام ، وتواصلت أيام دون أن يفصح عن رغبته «وأحرقتنى الرغبة فى إثبات وجودى ، ولكن شدنى عجزى إلى موقفى لا أتعداه» . وأقبل على تجربة الحياة الكبرى مزوداً بهذه الباقة التى لا تنفد من التناقضات بين الحلم والواقع ، بين الحبيبة والأم ، بين صورة الحب وصورة الجنس ، بين الجمال والدمامة وأخيراً بينه وبين هذه كلها . وهى تناقضات تعيش فى داخله ضمن دائرة محكمة من القدر الصارم . فهو يمارس عادته ذات «اللذة الجهنمية» ، وينام فى حضن أمه ، ويتوق إلى طيف حبيبته ، ويعيش مع أحلام شيطانية لا تهـدأ . . فى وقت واحد .

الفنان حريص على أن يعطى حلم اليقظة فى حياة كامل دوراً هاماً ، فاليقظة وأحلامها هى المرآة الوحيدة لازدواجية الشخصية فى العالم السراب ، وهى الصدى الوحيد للصراع بين الذات والعالم ، بين الإنسان والحرية . لهذا كان الزواج فى أحلام اليقظة جنة وكانت الأم فى عداد الأموات . ومن هنا يأتى دور الخمر فى حياة كل شخصية مزدوجة ، وكم بالأولى فى العالم السراب .

لقد شرب الكأس حتى الثمالة ، وعرف الطريق إلى أوكار الدعارة . وعاد إلى البيت مهيض الجناح ، يمضى الشعور بالهزيمة والاخفاق والخيبة . لم أكن أتصور أن يتمخض الحلم المرموق عن هذه البشاعة الفظيعة . ولكنه لم ينس نشوة الخمر فآنس منها رفيقاً طيباً للوحدة والفراغ الرهيب معاً . وهنا تبدأ المرحلة الثانية من المأساة فعلا ، بداية التركيز على الجانب الاقتصادى ونشأة أسرة برجوازية صغيرة .. إذا مات الجد و ، لست أعلم شيئاً على الإطلاق عن الكفاح الذى يشق به الناس فى سبيل الحياة ، ومن ثم كانت مرارة الخيبة وراء كل أمل جديد وتجربة جديدة . ولا يتورط الفنان فى البقاء على سطح التجربة حيث تطفو المشكلات الاقتصادية والاجتماعية ، وإنما يظل فى باطن التجربة يتحسس الملامح النفسية للتحول الاجتماعى. يتذكر كامل أن أباه انتظر على مضض موت أبيه، وكيف ساقه الجزع إلى الشروع فى الجريمة التى قضت عليه بالحرمان من ثروة واسعة ، والآن هو يعانى نفس المشاعر التى عاناها أبوه قبل ثلاثين عاماً ، ولعله لو كان لى بعض قوته لسلكت الطريق الذى سلك ، وداخله سخط شامل على الوجود كله . هكذا كانت الأحلام والخمر هى الزاد الوحيد لحياة جناحاها العجز والفقر . فراح يتصور ما ينبغى أن تمضى إليه قصة حبه ، وما يجب أن يكون عليه المجتمع من قيم: الغريب فى الأمر أن المقامرين جميعاً يخسرون ولا أدرى من يربح إذن . الظاهر أن الله خلق ثروة محدودة واحدة ، لا يتغير مقدارها ، ويتغير حظ الناس منها وإلا فلماذا لا يثرى الناس جميعاً . لو أحب الناس جميعاً الخمر كما أحبها واستهانوا بالمال ، لأمكن حل مشكلة الدنيا بكلمة واحدة . إن قيمة المرء الحقيقية فيما يعمل من شر ، كيف أصدق أن إلها عظيما سبحانه يحرق مخلوقا مثلى لأنه يشرب الخمر . وقد أسهم الأب بقدر مساو لنصيب الأم فى صنع المأساة. لا لأنه لم يوافق أن يعطى ابنه مليما كى يتزوج من حبيبته ، بل لأن قوله « الزواج شىء سخيف لم أحتمله أكثر من ليلة واحدة » ، كان كإصبع الديناميت الذى فجر فى أعماق الشخصية ما كان راقداً فيما يشبه السبات .

يقول رانك أنه لذلك يجب التمييز بين الرغبة الجنسية المحرمة وبين الأفكار التى يكونها الولد عن الأب فالأولى هى رمز الخلود الفردى الذى يتشبث به المرء كى يتخلص من إكراه الخلود العرقى فى الجنس . وفى نفس الوقت يحمى الفرد نفسه من قبول

دور الأب الجديد . ويترجم تجيب محفوظ هذه الكلمات فى السراب بأن ينطق كامل فى وحشية غريبة عليه «موته وحده بيده أن يغير وجه حياتى ، أجل لا أمل البته إلا فى موته ، ويبدأ حلم اليقظة دوره ، فلا يكون ثمة وجود للأب ولا للأم . أما هو فقد تحول إلى دمية تسير بقوة الدفعة الأولى «وكأنى لست من هذا المجتمع فلا أدرى شيئاً عن آماله وآلامه ، قادته وزعمائه ، أحزابه وهيئاته والكم طوقت أذنى أحاديث الموظفين عن الأزمة الاقتصادية وهبوط أسعار القطن وتغيير الدستور فلم أكن أفقه لها معنى أو أجد لها فى نفسى صدى . لا وطن لى ولا مجتمع ، لا لأنى أسبق الوطنية ولكنى لأنى لم أدركها بعد . ولعلى أشعر أحيانا بأنى أحب الناس جميعاً ، الناس كشىء معنوى عام . ولكن ما كان أحد من هؤلاء الناس — إذا اتصلت أسبابه بأسبابى — إلا ليثير فى نفسى الجفاء والنفور وحتى إيمانى العميق لم يستطع أن يستنقذنى من هذه الوحشة المخيفة ، فضلا عن أنه أثقل ضميرى بالقلق والتأنيب ، وأوسعنى إحساساً حادا بالخطيئة من جراء العادة المجنونة التى استبدت بى . . لذلك كان إذا جاء يوم الأحلام انطلقت إلى حانتى بسوق الخضر لا ألوى على شىء ، وطلبت الدورق الجهنمى الذى لم يعد لى من عزاء سواه » . هكذا ذاق لذة اليأس فى سرور هذيانى غريب ، وهو يخطو فى طريق الزواج الخطوة الأولى ، فقد تلاشى — مؤقتا — شبح الأم فى كئوس الخمر وأحلام اليقظة وموت الأب ، وتصور أنه أزاح — إلى الأبد — أضخم سد اعترض حياته ، وخيل اليه أنه تحول إلى عملاق جبار يخر له الموت نفسه صريعا بضربة واحدة . وأصبح حلمه الوحيد هو « الجزيرة المهجورة » التى تضمه مع حبيبته فى لقاء أبدى لا يموت . وهكذا بدأت المرحلة الثالثة من المأساة بتحقيق الأمل والحصول على الزوجة الجميلة الوقورة المحتشمة . ولكن . . هل تجاوز أضخم سد اعترض حياته بالفعل؟ هل استطاع أن يزيح الأم والخوف والعجز والتوقف عند مرحلة الطفولة ؟ .. بل هل تستطيع الزوجة أن تكون عاملا حاسما فى التجاوز والتخطى ؟ الحق أن الفنان اختار هذه الفتاة الوقورة زوجة لكامل رؤبة ، لتكون بمثابة الفتيل الذى يؤجج نيران المأساة اللاهبة فى وجدانه .. فالتثبيت السيكلوجى عند مرحلة الطفولة هو بعينه التوقف الجنسى عند عتبات الدمامة . وبالتالى فإن الزوجة الجميلة ليست بديلا شرعيا للخادمة القديمة من ناحية ، كما أنها النقيض العاطفى للأم

وإذن ، فهى عنصر تراجيدى يسهم فى تفجير المأساة فنيا وإنسانيا . فى المستوى الفنى تصبح هى التجسيد الدرامى لجوهر الأزمة ، فهى مرآة العجز التام من جانب الشخصية التى صاغها الفنان فى الاطار الأودبى . فكأن العجز الجنسى هو المرادف للشلل الكامل ، ومن ثم تكون المرأة الدميمة التى التقى بها فيما بعد بها هى البديل اللاشعورى للخوف والعجز والتثبيت ، فقد كانت الأنثى الوحيدة التى «لم يعجز» عن القيام بعلاقة جنسية كاملة معها ، كانت الدمامة هى مرآة الحرية بحق . وكان الصراع بين الحاجة إلى الزوجة والحاجة إلى العشيقة هو الصراع بين الواقع المشوه والحلم . بين العبودية والحرية المهيضة الجناح ، بين العالم البشع والعالم السراب . لقد سبق لفرويد أن فسر عقدة أوديب كنتيجة للنزاع بين (الواقع) كما يمثله الوالدون والمجتمع وبين شهوات الطفل غير المعقولة . أما فروم فيرى عقدة أوديب تعبيرا عن نزاع بين كفاح الإنسان الشرعى فى سبيل الحرية والاستقلال ، وبين تلك الأوضاع الاجتماعية التى تعترض تحقيق الذات والاستقلال . لهذا لم تكن مصادفة أن يصوغ الفنان شخصية كامل فاقدة للوعى السياسى والاجتماعى والوطنى فى الوقت الذى تنطق فيه إحدى الشخصيات الثانوية ، أرى الآن المصريين جميعاً يعيشون فى سجن كبير ، أى أن مكونات الشخصية الرئيسية فى القصة من خوف وعجز وتوقف تام عن النمو ، ارتفعت بالوضع الأودبى للأحداث إلى مستوى الرمز الشامل لقضية الحرية بشكل عام ، ومأساة المعرفة — أو الوعى — بشكل خاص ، وإن حلقت هذه المأساة بجناحين من أزمة الخبز وأزمة الجنس . ولعل البناء الفنى هو الذى حدد الطبيعة الرمزية للوضع الأودبى هكذا : فقد كانت بذرة المأساة هى التثبيت عند حدود التعلق المفرط بالأم ، واللذة اللانهائية فى ممارسة العلاقة الجنسية مع أشباح الدمامة والقبح . وعندما نمت الشخصية مع جريان الأحداث لم يحدث النمو فى واقع الأمر إلا من الناحية الشكلية، من ناحية المظهر . أى أن كامل — وهو شاب — لم يكن إلا الطفل المدلل الذى عرفناه فى بداية القصة . ومن ثم كان طبيعيا أن يعجز عن اللقاء الجنسى مع زوجته الجميلة التى تنطبق مواصفاتها فى الحقيقة على الأم . كما كان طبيعيا للغاية أن ينجح هذا اللقاء مع المرأة الدميمة التى تنطبق مواصفاتها على الخادمة . وعندئذ تقوم الزوجة — الأم بدور الدمار فى حياة الشخصية ، وترتدى العشيقة — الخادمة ثياب المنقذ من الدمار ، غير أنه

عندما رد إليه البصر «رأى سعادته سراباً» ! كانت المرأة هى فرصته «الوحيدة لاسترداد الثقة الضائعة» . يقول كامل بين أحضانها «وشعرت من الأعماق برغبة إلى هذه المرأة ليست دون الرغبة إلى الحياة ، بل هى الحياة نفسها والكرامة والرجولة والثقة والسعادة . . ولم أسائل نفسى عما إذا كنت قد أخطأت لأن ما استرددته من السعادة والثقة كان فوق الخطأ والصواب» . كانت المرأة الدميمة توكيداً لا واعياً لذاته ، وتحقيقا لا شعوريا لوجوده . الذات والوجود ؟ ! أجل هما المحور الحقيقى لذلك الصراع الجديد الذى بدأ بين روحه وجسده كما يقول، وبين الزوجة الجميلة (أو الأم) والعشيقة الدميمة (أو الخادمة) كما تقول الأحداث ، وبين التثبيت والنمو كما يقول فرويد، وبين الفرد والعالم السراب، أو بين الإنسان والحرية كما يقول نجيب محفوظ . يصف كامل المرأة الدميمة قائلا «وكانت تملؤنى ثقة لاحد لها ، فلم أكن أحمل لشىء هما . ولولا ما كان ينتابنى من قلق ، منشؤه ذلك الانفصال المخيف بين روحى وجسدى، لتمليت الحياة صفاء خالصاً» . والروح هنا هى الزوجة الأم، الطفولة ، العجز ، والجسد هو العشيقة ، الدمامة ، النمو ، الحرية . والمرحلة الرابعة من المأساة هى الخاتمة التلقائية العفوية لهذا البناء القدرى. فالزوجة العذراء (تخون) طفلها «البكر» فى نظرها فتموت على مشرحة الخيانة وعشيقها الطبيب يحاول إنقاذها . تنتهى المأساة إذن ، بانفصال أبدى بين الروح والجسد ! ماتت الزوجة وماتت الأم ، وبقيت العشيقة الدميمة . واجتاحت كامل ثورة عارمة «تتحدى قوة الموت» استحال شخصاً جديداً مخيفاً «غير الشخص الذى عرفه العالم قرابة ثلاثين عاما» ، «لقد تمخض خضوع العمر عن ثورة جائحة» ثورة إلى أين ؟ يجيب فى صدق عميق «آه ، لا يمكننى أن أولد من جديد ، أما الله . ألا يزال أرحم الراحمين . . وداعا فلن أعبده بعد اليوم ، وأحسبنى منذ اليوم فى عداد الأموات . . نمت دهراً طويلا غائباً عن دنياى المتجهمة فما ألذ أن أنام إلى الأبد . . لم تكد تبقى ثمة حياة إلا فى خيالى» . إنفصلت الروح عن الجسد ، تبعثرت نقائض الصراع ، ولم يعد هناك سوى السراب . والتعبير الفكرى عن العالم السراب هو التصوف «وإنما خلقت للتصوف . والتصوف ؟ لست أدرى ما هو على وجه التحقيق ! . ولكنه وحدة وعزوف وتكفير وما أحوجنى للوحدة والعزوف والتكفير .

ولا شك أن ثالوث التراجيديا لم يتضح من قبل ، كما اتضح الآن فى خاتمة ملحمة السقوط والانهيار . والعقاب والتفكير والغفران كامتداد لمعنى الخطيئة

فى المأساة هى العناصر الرئيسية التى أسهمت فى صياغة العالم — السراب . لقد حاول الفنان أن يتجاوز إنسانه البرجوازى الصغير ، إنسانه المعذب إلى الأبد ، إلى عالم الخلاص ولكنه لم يكتشف سوى السراب . فى المستوى الفردى تركزت عند نجيب محفوظ كافة الامكانيات الفنية للبحث والاستكشاف . . ومع هذا تأكد لديه أن الضائع والمضطهد فى محاولتهما لاجتياز الطريق القصير أو الطريق المسدود لن يجدا سوى السراب . فالسراب هو النتيجة النهائية لمحاولة التجاوز ، وهى محاولة ملحمية بالرغم من كافة العناصر التراجيدية المشتركة فى صياغة المأساة . هى محاولة ملحمية لأن الصراع الغالب يتم بين الداخل والخارج ، أما المحاولة التراجيدية فتتم فى كافة المستويات الداخلية والخارجية معاً . والصدق الموضوعى العظيم الذى التزم به الفنان هو الذى اتجه به — ملحميا — إلى الضائع أو المضطهد ... لأن البطولة التراجيدية كانت من نصيب المنتمى فحسب .

* * *

لماذا أقول بأن البناء الروائى فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية والسراب ، هو بناء ملحمى ؟ لا شك أننى لا أستخدم هذا التعبير من قبيل المجاز ، لأننى ألمح بالفعل تشابكا بين هذه الروايات الخمس — هو قريب الشبه من تشابك قصص بلزاك فى الكوميديا البشرية — كما أننى أرى الكثير من العناصر الملحمية ضمن هذه الوحدة الديناميه بين القصص . فكل قصة تؤدى إلى الأخرى بغير تعسف أو افتعال كأى حلقة تتماسك مع التى تليها فى سلسلة واحدة ، والصراع الرئيسى فى كل قصة يدور بين الذات والعالم الخارجى ، وقلما نشاهد صراعاً داخليا بصورة رئيسية . لهذا كانت الشخصيات الأساسية هى شخصيات تراجيدية لا أبطال تراجيديين وهى شخصيات تصوغ فيما بينها البطولة الملحمية . أى أن الضائع والمضطهد وعابرة الطريق القصير وعابرة الطريق المسدود والماضى إلى السراب كل أولئك شخصيات تراجيدية إذا انفصلت كل منها على حده ، ولكنها تكون فى مجموعها « البطل الملحمى » ، وبمعنى آخر ، هى وجوه متعددة للبطل الملحمى الواحد . وملحمية البطولة هنا فى الصراع الذى لا ينقطع بين الشخصية التراجيدية والواقع المحيط بها . إلا أنها ملحمية من نوع خاص متفرد ، فقد عودتنا الملاحم فى معظمها على انتصار البطل فى النهاية ، والملاحظة السريعة على ملحمة نجيب محفوظ أنها دائماً ، ملحمة السقوط والانهيار . لذلك كانت هذه الملحمة القصصية ذات

طابع تراجيدى وإن لم تكن من التراجيديا فى شىء. هى تكتسب طابعها التراجيدى من معنى القدر ومعنى الشر ومعنى الخطيئة ، وبقية المعانى التى تتسم بها التراجيديا ، ولكنها لم تكتسب قط البطولة التراجيدية القائمة على الصراع الذاتى المضطرم الذى ينتهى بمأساة الشخصية العظيمة المنقسمة على ذاتها (وإن كانت التراجيديا فى نظر القرون الوسطى تعنى قصة أكثر منها تمثيلية — برادلى) . وأرجو أن يكون قد اتضح لنا من سياق الدراسة أن قدر نجيب محفوظ يقترب كثيراً من القدر الشكسبيرى الذى وصفه برادلى بأنه تعبير أسطورى عن جهاز أو نظام بكامله يؤلف فيه الأفراد جزءا تافها لايعتد به ، ويبدو أنه يحدد — أكثر بكثير مما يفعلون هم — ميولهم الفطرية وظروفهم، وهذه تؤدى إلى تحديد تصرفهم ،وهو بالغ من العظم والتعقد حداقلما يستطيعون معه فهمه فهما تاماً أو التحكم فى تصرفاته، وله خاصية واضحة محددة إلى حد يجعل أية تغييرات تطرأ عليه تولد تغييرات أخرى حتمية دون مراعاة لرغبات الناس وما يبدون من ندم . (ذهب عباس الحلو إلى معسكرات الانجليز من أجل حميدة ثم اختصرت هى الطريق وذهبت إلى الانجليز فى الحانات ، كل منهما منطق تماماً مع نفسه . ذهب الحلو إلى الانجليز ليأخذ حميدة وعاد ليجد الانجليز سبقوه إليها بل هم الذين يقتلونه من أجلها . والكل منسجم مع تفكيره . إلا أن التعبير الأسطورى عن النظام الذى يؤلف الأفراد فيه جزءاً تافها لا يعتد به ، يخلق الثغرات التى تجعل المنطق الصارم يؤدى إلى التناقض الحاد ، أوكما عبر أراجون تجعل الإنسان يفتح ذراعيه ليستقبل الدنيا فترتسم خلفه علامة الصليب ، ونستطيع أن نتتبع هذه الظاهرة فى جميع أحداث الروايات الخمس) فإذا استطعنا أن نتصور البناء الفنى لهذه المجموعه من القصص فى الإطار الملحمى المشبع بجو المأساة لابد لنا من اعتبار محجوب عبد الدايم وأحمد عاكف وحميدة وحسنين وكامل رؤبه لاظ بطلا ملحميا — من نوع خاص — هو الإنسان البرجوازى الصغير فى مصر الذى يتضمن فى تكوينه المأساة المصرية بكاملها ، ويرمز فى نفس الوقت إلى المأساة الانسانية الشاملة . . وإذا كان الفنان قد استخدم النثر القصصى فى هذا البناء الملحمى ، ونحن فى النصف الثانى من القرن العشرين فإننى أعود بهذه الظاهرة إلى مرحلة الاضطراب أو الفوضى التى تميز بها تاريخنا الأدبى الحديث حيث التقينا بفجر العصر الحديث نحمل على أعناقنا تراث القرون الوسطى .

ومنذ حديث عيسى بن هشام إلى زينب إلى حواء بلا آدم نلتمس إرهاصات الصياغة الملحمية للمأساة المصرية ، غير أن التوقف عند حدود المعنى الرومانسى للمأساة — الذى عثر على امتداداته فى يوسف السباعى وعبد الحليم عبد الله — قد جعل من روايات نجيب محفوظ الخمس نقلة خطيرة إلى الاتجاه الواقعى الذى يقترب بهذه المجموعة من القصص إلى المستوى الملحمى ... تماماً كما فعل بلزاك فى كوميدياه البشرية ، وكما فعل سنو فى الأدب الانجليزى .

ولعله من السمات الملحمية البارزة على جبين الشخصيات التراجيدية فى ملحمة السقوط والانهيار مبدأ « النمطية والتفرد » فى الشخصية الواحدة ، أى أن تكون هذه الشخصية واجهة عرض مزدوجة كما يقول أنور المعداوى . فهى تشترك مع جميع الشخصيات فى بعض الصفات ، بل قد تجسد بعضا من صفات العصر ، ولكنها تتميز فى نفس الوقت بصفات خاصة بها . وبالتالى فهى تشارك فى صنع مأساة الآخرين كما أنها تتسبب فى مأساتها الخاصة . ومن هنا تصبح نموذجا وفردا فى آن واحد . كذلك من هذه السمات « ازدواجية الشخصية » أى الشخصية التى لا تعيش حياتها ولا تحقق وجودها — ولا يعنيها ذلك فى شىء ، بقدر ما يعنيها أن « تصل » إلى هدف صغير فى ثياب مزيفة أو قناع مضلل .

على أن أهم ما تتسم به ملحمة السقوط والانهيار عند نجيب محفوظ هو موضوعية البناء التراجيدى . فهو بناء موضوعى يرتكز أساسا على الإحاطة الشاملة بجوهر المأساة وعناصرها التفصيلية . لذلك يعتمد على التناقضات والمفارقات والتباين ، بالاضافة إلى الاختيار . ومعنى هذا أن موضوعية البناء الفنى شىء مختلف عن الحياد الفكرى . أى أن نجيب محفوظ يستكشف ملامح المأساة المصرية من وجهة نظر المنتمى إلى المأساة ، المنتمى المأزوم على وجه الخصوص . ولكنه يصوغ وجهة النظر هذه فى بناء موضوعى يقوم من زاوية رئيسية على الاختيار . فحين نكون غارقين فى مأساة — يقول برادلى — نحس نحو الأمزجة والتصرفات والأشخاص بمشاعر مثل الانجذاب والنفور والعطف والدهش والخوف والفزع وربما الكراهية ولكننا لا ندين أحداً أو نحكم عليه . ونحن طوال وجودنا فى عالم المأساة نرقب ما يحدث ، مدركين أنه أمر يرثى له مخيف فظيع غامض ولكننا لا ندين الفاعل

أو نتساءل عما إذا كان تصرف القدر نحوه تصرفاً عادلا . ولا ريب أن القدر — هذه الثغرة التى تحدث لمنطقنا المألوف فى رؤية الأشياء — من عناصر البناء الموضوعى فى ملحمة نجيب محفوظ . هذه الملحمة التى تستلهم موضوعيتها من نظرية الفنان فى عملية الخلق الفنى من ناحية ، ومن طبيعة المأساة المصرية من ناحية أخرى . إننا نجد فى التراجيديا الشكسبيرية كما يقول برادلى أن المصدر الرئيسى للأزمة التى تولد العذاب والموت لا يكون قط مصدراً صالحاً . والصلاح لا يساهم فى إحداث هذه الأزمة إلا من جراء تورطه المؤسى مع نقيضه فى الشخصية الواحدة . فالمصدر الأساسى هو على العكس شر فى جميع الحالات . والنتيجة أنه إذا كان الشر بالذات هو الذى يحدث اضطرابا عنيفاً فى نظام العالم ، فإن هذا النظام لا يمكن أن يكون موقفه ودياً من الشر أو سلبياً بين الشر والخير . إن الشر الذى يتصدى له الجهاز أو النظام القدرى والأشخاص الذين يكمن فيهم هذا الشر ليسوا فى واقع الأمر شيئاً خارجا عن النظام ، بحيث يستطيعون مهاجمته أو يعجزون عن الانسجام معه ، لأنهم فى نطاقه وجزء منه ، إنه هو نفسه يولدهم . إن الذى نحسه يتفق إلى حد مماثل مع فكرة أنهم هم أنفسهم أجزاء هذا النظام والمعبرون عنه ونتاجه ، وأن هذا النظام يدخل فى صراع واصطدام مستمر مع نفسه . ويبدو أن الكل أو النظام الذى يظهر الجزء الفردى نفسه عاجزاً أمامه إنما مبعثه التطلع إلى الكمال . ولا يمكننا بغير ذلك تعليل سلوكه نحو الشر .

على ضوء هذا التحديد نقول أن نجيب محفوظ أثناء العملية الابداعية لا يتعسف مع الواقع فيحنطه ضمن أطر حديدية من النظريات الفكرية . . ولكنه يستلهم من الواقع بطريقة موضوعية تماما بضع جزئيات يتم تنسيقها ، فى مستوى عملية الخلق ، وفق وجهة نظر المنتمى — المأزوم ، إلى المأساة . ونتتبع هذا المعنى على وجه مفصل فنربط بين اختيار الفنان للجانب المأساوى من الحياة إلى صدق موضوعى صارم ، مع النفس من جهة ومع جوهر الحياة من جهة أخرى . ذلك أن قضية الحرية فى بلادنا هى قضية القضايا فى حياة البشر ، وبالرغم من ذلك فقد عاش تاريخنا مكبلا بأغلال العبودية منذ فجر أيامنا . ومن هنا كانت مأساة الحرية جوهرا حقيقيا لحياة الشعب المصرى كما كانت أجنحتها الثلاثة — الخبز والجنس والمعرفة — تفصيلا حقيقيا لمأساة هذا الشعب . ولا يؤكد على هذا المعنى إلا الفنان

المنتمى إلى هذه المأساة ، وإن ظل هـذا الانتماء فى إطار الحقيقة الموضوعية كما قال نجيب محفوظ بالضبط . ومن هذا المستوى تصبح قضية أو قضايا المأساة المصرية هى الخامة المائلة لكيان ملحمة السقوط والانهيار ، وليست مسحا اجتماعيا على الاطلاق كما توهم البعض . فليس المجتمع والتاريخ فى هذه الروايات الخمس إلا عناصر الإطار الموضوعى لمأساة الحرية فى الخبز والجنس والمعرفة من خلال قضية الضائع أو المضطهد أو الطريق القصير أو الطريق المسدود أو السراب . أى أن ثمة قضايا فكريه محددة تنسج محورها وتفاصيلها من خلال قضية كبرى شاملة ، وليس الاطار الاجتماعى أو التاريخى إلا تحديداً فنيا لموضوعيـة المأساة . ولا شك أن موقف الفنان المنتمى — المأزوم من هذه المأساة لن يكون ، كما لاحظنا ، موقفا متكاملا متماسكا . ذلك أن أزمته الموضوعية (التى تستمد كينونتها الخاصة من أزمة الديمقوقراطيه وانعكاسها على مثقفى البرجوازية الصغـيرة) قد انعكست بصورة واضحة على منهجه فى التخطيط الفنى للمأساة فقد استطاع أن يضع كلتا يديه على جوهر المأساة المصرية — وهو أحد أبناء جيل المأساة فى تاريخنا الأدبى والاجتماعى على السواء — فحددها فى الحرية بأبعادها الثلاثة من إحدى الزوايا ، وفى علاقة الذات بالعالم من زاوية أخرى . كذلك استطاع أن يتعرف على الضائع والمضطهد والطريق القصير والطريق المسدود والسراب ، كمكونات للنسيج — أو التجسيد — الحياتى للبرجوازية الصغيرة ، بينما الانتماء إلى اليمين أو اليسار هو التلخيص الفكرى — لا التجسيد — لاستقطابات هـذه الشريحة الاجتماعية . تتبين انعكاس أزمة الانتماء عند نجيب محفوظ فى تفصيله لدقائق النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة من ضياع واضطهاد .. الخ واعتماده المفرط على التلخيص والتعميم — وما يجنحان به إلى مثالية بعيدة عن الواقع — إذا تصدى للمنتمـين إلى اليمين أو إلى اليسار . كـذلك تتضح هذه الأزمة فى صياغته لعلاقة الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة .. فهو يربط بين هذا الثالوث فى مستوى مطلق هو البـؤس بشكل عام ولا يوضح الاختلافات الدرجيـة أو الكيفية فى المستوى الاجتماعى التى ترتبط فيها قضية الحرية بمأساة الخبز والجنس والمعرفة بصورة تتفاوت طبقيا من فئة إلى أخرى . لهذا جاء الارتباط بين الحرية وأجنحتها الثلاثة أقرب إلى المنهج الرياضى الذى يصل بين المقدمات والنتائج بصورة جبرية . . بعيدا عن حرارة التجربة الانسانية

الحية التى لا تخضع فى كثير من الأحيان لهذه الخطوط العريضة . نشأ عن ذلك ما يشبه التسوية بين النسيج الأساسى للمأساة (الضائع ، المضطهـــد . . الخ) واستقطاباتها الفكرية (المنتمى إلى اليمين أو اليسار) .. بينما كان الارتباط التفصيلى بين مأساة الحرية والمجتمع المصرى ـــ الذى أدى به لأن يتعلق بالبرجوازية الصغيرة كنموذج ومثال ـــ كان يؤدى بهذا الارتباط الحى الناجم عن تشابك التجربة الانسانية لا عن معادلات رياضية ، إلى اعتبار أن المنتمى اليسارى هو النموذج الأكثر كمالا والمثل الأكثر حياة فى تجسيد قضية الحرية فى ظل القهر الذى يعانيه أضعاف أضعاف النماذج الأخرى فى المجتمع الطبقى المتخلف حضاريا .

غير أن نجيب محفوظ قد أفاد من المنهج العلمى فى التعرف على الواقع تعرفا حميا. ذلك أن أسس البناء المأساوى فى ملحمة السقوط والانهيار لم تخرج عن القوانين الأساسيه للمنهج الجدلى : الترابط - التناقض - الحركة - التغيير . هذا لا يمنع أن أزمته كمثقف انعكست على استخدامه لهذا المنهج . فقد أفاد منه فى المستوى الفنى أضعاف إفادته منه فى المستوى الفكرى . كان الترابط بين الأحداث والظواهر والأفكار والشخصيات يخلق فى القصة تماسكا قويا بين المقدمات والنتائج . . ولم يكن هـذا يتم بمعزل عن الصراع الذى لا ينقطع بين جزئيات التجربة الإنسانية ككل ، بل إن التناقضات المستمرة بين المواقف من جهة ، وبين الأسباب والنتائج من جهة أخرى هى التى خلقت ما أدعوه بالوحدة الدينامية فى العمل الفنى . وهى دينامية لأنها تقوم على الحركة الدائبة المستمرة التى تشيع فى البناء الملحمى حياة وحرارة قلما نحصل عليهما فى الأعمال القائمة على التشويق المفتعل . فالحركة الداخلية فى العمل الأدبى تؤدى إلى التغيير فى مجرى الأحداث أو فى حياة القارىء على السواء . والتغيير فى مفهومه الجدلى العميق لا ينبغى أن يقترن فى أذهاننا بالصور الجميلة المتفائلة . فالحق أن نهايات حلقات ملحمة السقوط والانهيار تكتسب لونها الأسود عن جدارة . ومع هذا فإرادة التغيير كامنة فى هذه النهايات التى لا تنفصل عن مقدماتها . فالحصيلة الختامية التى نفوز بها هى أن جميع الطرق مسدودة أمام الوسائل الفردية للتمرد ، ولم يعد هناك سوى الثورة الشامله .

لقد أكد نجيب محفوظ ـــ بالرغم من أزمته كمثقف وتمشيا مع صدقه الموضوعى

مع النفس والواقع ــ أن محاولات الضائعين والمضطهدين وهواة الطريق القصير والطريق المسدود تؤدى جميعها إلى السراب . وأن حقيقة التغير الجذرى كامنة فى أحد الجناحين اللذين يلخصان الاستقطابات الفكرية فى المجتمع . هـذا الجناح هو اليسار على وجه التحديد . وإذا كانت مأساوية المحاولات البعيدة عن اليسار تتم من خلال أزمة الوعى ، فإن مأساوية المنتمى اليسارى تتم من خلال ذروة الوعى فالتناقض مع المجتمع والسلطة الطبقية .

أى أن المأساة فى الحالين هى عصارة الحيـاة المصرية إذا شئنا أن نـكون صادقين أولا ، وموضوعيين ثانيا . يقول نجيب محفوظ فى حديث له « لم أتعمد الحزن لـكننى كنت حزينا بالفعل . ومن جبل غلب عليه الحزن حتى فى لحظات البهجة ، ولم يوجد به سعيد إلا من كان لا مباليا أو من الطبقة العاليه غير الشعبية» . ويؤكد أن اهتمامه بالفـكر الاجتماعى « مبعثه الشعور بالاضطهاد الاقتصادى والسياسى كما ترى فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وزقاق المدق وبداية ونهاية» ثم يقول « لم يلق شعب ما لقيه الشعب المصرى من الاضطهاد » (١) .

يجب أن نضع فى اعتبارنا هذه الـكلمات المباشرة من الفنان ، ونحن نرصد العلاقه بين الواقع والرمز فى ملحمة السقوط والانهيار ، العلاقة بين الأسطورة والمأساة .

---

(١) الآداب — يونيو ١٩٦٠ .

الفصل الثالث

المنتهى

بين الدين والعلم والاشتراكية

« الفيلسوف هو الذى يضيف جديداً إلى الفلسفة الانسانية ، أما الأديب المتفلسف فهو الذى يعبر تعبيرا فنياً عما يأخذ به من هذه الفلسفة . وهو يفيد الفلسفة بذلك لأنه يحولها إلى تجربة تعيش فى النفس البشرية » .

يؤكد نجيب محفوظ بهذه الأسطر القليلة حقيقة هامة نستطيع أن نجتلى عناصرها فيما كتب من أعمال أدبية فهو يصوغ وجهة نظر فكرية شاملة للانسان والكون والمجتمع فيما تتضمنه هذه الأعمال من شخصيات وأحداث ومواقف . ووجهة نظر نجيب محفوظ لم تتكامل فى رواية واحدة ، بل لعلها لم تتكامل إلى الآن . غير أن هناك بعض الخطوط الرئيسية التى تزداد وضوحا وثباتا فى كل عمل جديد . هذه الخطوط تشكل المحور الأساسى الذى تدور من حوله مختلف أفكاره القديمة والجديدة . وتنسجها مختلف أدواته التعبيرية . ويبدو هذا المحور فى جلاء تام فيما يمكن ملاحظته من إلحاح الفنان على مجموعة من النقاط . وربما كان الانتماء إلى اليمين أو إلى اليسار أو كليهما معاً ، فى مقدمة النقاط التى تحدد طبيعة المحور الدرامى فى مآسى نجيب محفوظ الروائية . ولا تجىء قضية الانتماء فى المقدمة عبثا ، وإنما لترسم بعدئذ الطريق لكافة النقاط المثالية .

فالنماذج البشرية الأخرى كالضائع والمضطهد وغيرها ، نراها دائماً بين قوسين هما اليمين واليسار . واليمين غالبا هو الموقف المتدين المستقر على جدران السقف . واليسار غالبا هو ذلك الموقف العلمى من الدين والمجتمع . أى أن الدين عند اليمينى واليسارى على السواء ، هو نقطة البداية فى قضية الانتماء وهو وضع يخص الحضارة العربية بالذات ، لأن المسيحية فى الغرب هى من ناحية بضاعة مستوردة من الشرق ومن ناحية أخرى لا تثبت طويلا أمام تحديات العلم الأوروبى . وانعدام الإيمان بها — ثالثاً — لا يهدد أنظمة الحكم القائمة حديثاً ، ولا يضع المواطن الغربى فى صف اليسار .

أما نحن فالأمر مختلف إلى حد كبير . إن التدين من العناصر الأصلية فى

فى تكوييننا الحضارى . والتدين أحد الأسلحة الخطيرة فى أيدى اليمين . لهذا كان المنتمى إلى اليسار فى موقف « رد الفعل » من الدين والمتدين معاً ، وبصفة دائمة. أنه يجد نفسه وجها لوجه أمام حضارة كاملة يريد تغييرها . ويجد نفسه مرة أخرى وجها لوجه أمام نقطة شائكة وهى أن « أدوات التغيير » ليست صناعة محلية . أنه فى مأزق لم يعرفه الثورى فى الغرب . وهو فى مأزق نفسى مرير . فبينما يتسلح الأوروبى بالماركسية — وهى صناعة أوربية — فى وجه الدين المسيحى — وهو بضاعة مستوردة — يفاجأ الثورى فى الشرق بأنه يقف فى الطرف المقابل يستورد العلم ونظريات التغيير من أوروبا ليواجه حضارة متدينة منذ آلاف السنين لهذا يكون موقف المنتمى إلى اليسار فى بلادنا هو رد فعل لجوهر هذه الحضارة . وردود الأفعال تتسم بالتضخم والانفعالى والمبالغة . ومن ثم يصبح الموقف فى الدين هو نقطة البدء عند اليسارى العربى . وليس كذلك ، موقف المنتمى اليمينى من الدين . . . لأنه يرى فيه منذ البداية مسنداً مريحا للكسل العقلى ، وعاملا خطيرا فى توطيد مصالحه الاجتماعية . فأغلبية الجماهير الشعبية متدينة . وجاهلة ، وبالتالى يمكن الاعتماد عليها من هذه الزاوية ، خاصة إذا كانت هى الهدف فى الاستقلال الاجتماعى . ومما يزيد موقف اليسارى العربى تعقيدا أنه يرتبط باليسار السياسى عن طريق الفكر . فهو يرى فى النظريات المادية العلمية حلولا لأزمته الشخصيـــة . وأزمته الشخصية الأولى هى الصراع بين الدين والواقع . تجيء المشكلة الاجتماعية إذن ، تالية المشكلة الفكرية . بل لعله — أى المثقف البرجوازى — يفاجأ بأن الحل المادى العلمى لأزمته الشخصية يقوده بالضرورة إلى ما لم يكن فى الحسبان ، إلى أزمة أكثر شمولا ، هى أزمة المجتمع . وربما يستطيع فى المدى الطويل أن يراجع بين الأزمتين إلى درجة الالتئام — فى ظروف النضال الفكرى والسياسى — ومع هذا يظل الارتباط الفكرى له الغلبة والسيادة على الارتباط السياسى . ومن هذا يبرز موقف اليسارى من الدين عند المثقفين ، أكثر منه عند العمال والفلاحين .

نجيب محفوظ أحس بضراوة هذه المشكلة فى أولى رواياته التى واجهت الواقع المصرى المباشر . فى « القاهرة الجديدة » نلتقى بمأمون رضوان وعلى طه ، وهما نموذجان يلخصان أزمة اليمين واليسار فى تلك المرحلة السابقة على الحرب العالمية

الثانية . والسؤال الأول : كيف صور الفنان هذه الأزمة فى نسيجها الفنى ؟ إنه لم يتجاهل قط أن الدعوات الدينية الكبرى هى الحصيلة الحضارية للمنتمى العربى فى مصر ، وأن الانتماء هو الاستناد على جدار نفسى من عقيدة فكرية معينة . هكذا يلتقى على طه ومأمون رضوان فى قوله: « نحن متفقان على ضرورة المبادىء للانسان هى البوصلة التى تهتدى بها السفينة وسط المحيط ». ثم يفترق الاثنان بعدئذ فيقول مأمون « حسبنا المبادىء التى أنشأها الله عز وجل » أما على طه فيؤمن « بالعلم بدل الغيب والمجتمع بدل الجنة ، والاشتراكية بدل المنافسة » . الدين — إذن — هو المحك الذى يختلف كلاهما بشأنه ، أحدهما ناحية اليمين ، والآخر ناحية اليسار. ويشير الفنان إلى أن مأمون رضوان أصيب بمرض أقعده عن اللحاق بالمدارس حتى الرابعة عشرة ، وأصيب أثناء الدراسة بالتطرف فى كل شىء ، فى الاستذكار والمناقشات والعبادة .أما المناقشات فكانت قاصرة على الدفاع عن ثالوث الإسلام والعروبة والفضيلة ، ولكن ميله للوحدة تأصل فى طبعه منذ عهد مرضه العصبى الطويل، غير أن هذا الانطواء لم يمنعه من أن يعلن جهاراً أنه لا يؤمن بما يسمونه حينذاك بالقضية المصرية ، ويقول بحماسه المعهود : أن هناك قضية واحدة هى قضية الإسلام والعروبة وكان الشاب يجد بين زملائه مؤمنين صادقين ، فلم يشعر فى إيمانه بعزلة، ولكنه لم يظفر بواحد يشاركه حماسه فى الدعوة إلى الإسلام والعروبة فقد استغرقت الأذهان أمور أخرى فى ذلك الوقت كالقضية المصرية ودستور عام ١٩٢٣ ومقاطعة البضائع الأجنبية . نجيب — بهذه الكلمات — يحدد السمات المشتركة بين مأمون وجمهور الشباب آنذاك ،كما يحدد السمات التى ينفرد بها مأمون رضوان من دونهم جميعاً . وهكذا تجمع الشخصية القضية بين أصالة الفردية ونمطية النموذج الدالة على قضية فكرية .

ويترك الفنان « بداية » الانتماء إلى اليمين . ليذهب إلى « بداية » الانتماء إلى اليسار . فإذا كان الدين قد أغرق المنتمى اليمينى فى دوامة العزلة عن الحركة الوطنية بالالتفاف حول شعر الاسلام والعروبة ، فان الموقف النقيض عند على طه أن يحب بشجاعة الانسان غير المتدين ، يحب عقل النقاد كما يحب شخصها ولا يفوت نجيب محفوظ أن يصوغ على طه فى إطار الشخصية الحية منصفه قائلا «..والواقع أنه لم يكن يخلو من تناقض كان كثيراً ما يستهين بالملابس والمآكل ونظام الطبقات ،

ولكنه كان يلبس فيتأنق ويأكل لذيذ الطعام حتى يشبع ، وينفق عن سعة ، . .
إلا أن هذا التناقض جاء امتدادا للتحول الذى داهم الشخصية فى مستهل حياتها الجامعية فقد تزعزت عقيدة على طه ، وتعرض لآلام التحول الفتاكة ، ثم ارتمى بين أحضان الفلسفة المادية : هيكل واستولد ماخ . وآمن بالتفسير المادى للحياة. وارتاح أيما ارتياح للقول بأن الوجود مادة وأن الحياة والروح تفاعلات مادية معقدة . إن هذا التصوير لشخصية المنتمى اليسارى فى ذلك الوقت ، يبلغ درجة عالية من الصدق لأن المادية — كما قلت — تحل أزمته الشخصية أولا ، ثم تقوده فيما بعد إلى أزمة المجتمع ، والماديه التى عاشت فى مصر قبيل الحرب العالمية الثانية ليست هى المادية الجدلية أو المادية التاريخية التى من شأنها أن تنظم العقلية اليسارية تنظيماً علمياً دقيقا وإنما كانت تلك المادية التى تبسط شئون الطبيعة والكون تبسيطاً مذهلا يقرب بها من الرخص والابتذال ، وبينما كانت أوروبا قد تجاوزت هذه المرحلة من مراحل تطور الفلسفة المادية إلا أن الشرق العربى كان على حياد شديد فى استقبال هذه المرحلة الفجة ، وبينما كانت المادية المبتذلة تمثل مرحلة رجعية فى الفلسفة العلمية ، عند الغربيين ، كانت تمثل فى بلادنا دوراً ثورياً للغاية ، وذلك أن الدين عندنا كان وما يزال ، مؤسسة قوية من مؤسسات اليمين ، ولم تكن مادية هيكل وما فى واقع الأمر إلا حرباً على الدين أما الجانب الاجتماعى فقد تلقاه معظم الشباب المصرى فى تلك الفترة عن أوجست كومب ، ونعود إلى على طه فنراه قد ظفر بأوجست كومت . وبشره الفيلسوف بإله جديدة هو المجتمع ، ودين جديد هو العقل، آمن بالمجتمع البشرى والعلم الانسانى ، وأعتقد أن للملحد — كما للمؤمن — مبادىء ومثلا إذا شاء وشاءت له ارادته ، وأن الخير أعمق أصولا من الطبيعه البشريه من الدين ، فهو الذى خلق الدين قديما وليس الدين الذى أوجده كما كان يتوهم ، وجعل يقول فى نفسه : كنت فاضلا بدين وبغير عقل ، وأنا اليوم فاضل بعقل وبلا خرافة .. وثاب إلى مثله العليا آمناً مطمئناً ممتلئاً حماساً وقوة ، وشغف بالاصلاح الاجتماعى ، وحلم بالجنة الأرضية ، فدرس المذاهب الاجتماعية ، حتى طاب له أن يدعو نفسه اشتراكياً !

إن أسوأ ما فى هذه الصيغة الخبرية أنها لا تجعل الشخصية فى حالة فعل. إن الفنان يقف بيننا وبين شخصياته كوسيط بينها وبين القارىء فى أحسن الأحوال ، أو

كوصى على ذكاء القارىء إذا لم تكن الأحوال حسنة . وهو يفسد بذلك مدلول الحركة عند الشخصيات ، فلا نقتنع بيسارية على طه أو بيمينيـة مأمون رضوان ، من خلال حركة اليسار الذى ينتمى اليه على طه أو اليمين الذى ينتمى اليه مأمون . وإنما من خلال البوق الذى يمسك به المؤلف هاتفاً بإيمان مأمون واعتراضه على زميله بأن للإسلام اشتراكيته المعقولة ، فيه الزكاة التى تضمن، لو طبقت بدقة، العدالة الاجتماعية دون جور على الغرائز التى يستمد منها الانسان العون فى كفاحه ، فإذا أردت للدنيا نظاماً يهيىء لها الاخوة الحقة والسعادة والعدالة ، فدونك والاسلام .

إننا نعلم يقينا أن قضية الانتماء فى القاهرة الجديدة قضية ثانوية ، ذلك لأن الإنتماء فى تلك المرحلة لم تكن دعائمـه توطدت بعد . الضائع هو الشخصية الرئيسية فى الرواية ، أما المنتمى إلى اليمين أو إلى اليسار ، فهو شخصية ثانوية . بل إن درجة الانتماء نفسها لم تبلغ درجة عاليـة من النضج ، لأن الضباب الفكرى كان يحيطها بهالة رومانسية فى أغلب الأحيان . هذا كله حق . وقد كان الفنان صادقا غاية الصدق فى تصور اللوحة التاريخية لعصرنا قبيل الحرب الثانية ، غير أن منهجه فى التعبير كان يتسم بسكونية واضحة تلتزم الشخصيات إزاءها بمنطق التبرير للمواقف والأحداث ، ولا تدع إمكانية التناقض قائمة فى السلوك العفوى لهذه العناصر الفنية جميعها . فيبدو لنا المنتمى اليسارى أو اليمينى فى حالة « محلك سر » حينـا . أو فى حالة توازى مع بقية خطوط الرواية أحيانا أخرى . ومن هنا تفقد القضية أهمية الصراع الـكامن بين أطرافها وتناقضاتها . فلا يكفينا مطلقا أن يصرخ على طه فى وجه زملائه: الحاجة ماسة حقا إلى وعاظ من نوع جديد ، من كليتنا لا من الأزهر يبينون للشعب أنه مسلوب الحقـوق ، ويدلونه إلى سبيل الخلاص . أو أن يرد عليه مأمون رضوان بنفس الدرجة من الثبات واليقين والعنف : الدين ، الاسلام بلسم لجميع آلامنا . إذا كان الهدف النهائى للفنان هو إيجاد حالة من التعاطف والتجاوب والاقناع بين القارىء وبينه ، فان هذه الحالة لن تستطيع أن تجد طريقها إلى العقل والوجدان . إذا لم تحتك تلك المجردات التى يهتف بهـا طرفا النزاع ، بالواقع الاجتماعى . وهذا بالضبط ما أشرت اليه فيما سبق بقولى إن الشخصية الفنية هى الشخصية الحية فى حالة فعل . لقد عثر نجيب محفوظ على كنز عظيم فى مسألة الديموقراطية كمحور فكرى لقضيـة الإنتماء . كانت مصر تعانى من أزمة الحرية

معاناة الأنبياء . وكان الموقف اليسارى ينطق على لسان على طه : الحكومة والبرلمان . . فيجيبه محجوب عبد الدايم إن الحكومة أسرة واحدة ، أو هى طبقة واحدة متعددة الأسر وهى لا تأبه بأن تضحى مصلحة الشعب إذا تعارضت مع مصلحتها ، النائب الذى ينفق مئات الجنيهات قبل أن ينتخب لا يمكن أن يمثل الشعب الفقير ، والبرلمان فى ذلك شأنه شأن المؤسسات الأخرى . أنظر إلى قصر العينى مثلا ، فبالاسم مستشفى الشعب الفقير ، وبالفعل حقل تجارب لإجراء اختبارات الموت على الفقراء . فقال على طه بهدوء .

— السخط شعور مقدس ، أما اليأس فرض . ومهما يكن من أمر فالبرلمان بحيرة تلتقى فيها جداول متباينة المصادر لا محيد من أى تمتزج أمواهها ، وينشأ عنها نبع جديد .

هذا هو موقف اليسار المصرى بالفعل من قضية الديموقراطية عند احتداد الأزمة . لم يكن على طه ذا هدف واضح ، واختلطت عليه الوسائل . كان مهيأ للاشتغال بالسياسة . لكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها الناس ولو وجد حزبا ذا مبادىء اجتماعية لاشترك فيه بلا تردد ، ولكن أين هذا الحزب ؟.. فهل ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الاجتماعية ثم يشترك فيها . أم يأخذ هو فى الدعوة اليها منذ الآن ؟.. لا شك أن الانتظار أسهل وأحكم إذ ما جدوى الدعوة إلى الاصلاح الاجتماعى فى بلد لا يشغله شاغل عن الدستور والمعاهدة ولعله من الخير أن ينتظر قليلا ليستكمل عدته من العلم والمعرفة ، إن هذه الأسطر توضح وجهة نظر الفنان بنفس القدر الذى تشارك به فى تكملة الصورة التى عليها المنتمى اليسارى ذلك الحين فالفنان — فى المستوى الايديولوجى — لا يرى المحركات الاجتماعية الثورية التى كانت تتجمع حول الضمير المصرى منذ نهاية الحرب العالمية الأولى ، والمنتمى اليسارى — من جهة أخرى — ينهل من معين الفلسفة البرجوازية ، فلا يرى سوى الالحاد والمسألة الديمقراطية والاشتغال بالصحافة « إلى الاصلاح الاجتماعى » وكذلك الأمر مع المنتمى إلى اليمين ، أنه يكتفى بالتساؤل . ألا يمكن أن يبدأ كفاحنا الحقيقى فى جمعية الشبان المسلمين ؟ فنطهر الاسلام من غبار الوثنيات ، ونرد إليه

روحه الفتية ، وننشر منها دعوة لا تلبث أن تشمل الشرق العربى جميعاً ثم بلاد المسلمين ؟

ويفتقد القارىء منذ البداية ماهية الصراع بين اليمين واليسار ، وبينهما وبين الواقع . . فلا نستشعر جوهر اليسار الذى يمثله على طه ، أى أننا لا نتبين مكانه من اليسار المحلى القائم وقتذاك ، ولا من اليسار العالمى كمقياس لتطور الحركة الاشتراكية فى العالم . ولا من الحركة الاجتماعية فى العالم ، ولا من الحركة الاجتماعية فى بلادنا . وكما أننا لا ندرك نوعية اليمين الذى يمثله مأمون رضوان ، فهو بعيد تماماً عن أن يكون تدينا متطرفا ، وهو فى نفس الوقت يبتعد عن أن يكون يميناً منظما فى اطار سياسى . إلا أننا لا نفتقد مطلقاً ما يمكن تسميته بالايماءة الحية إلى ما كانت عليه الخريطة الاجتماعية والسياسية للبلاد ، لحين يقول محجوب . ومن عجب أنه — أى مأمون — وعلى طه نقيضان . ومع ذلك فلا يبعد أن يقذف بهما المجتمع معاً إلى أعماق السجون غير مفرق بين عابدة وكافرة إنما يستلهم أحداث المستقبل القريب التى كان يحدسها الفنان ببصيرة نافذة وحساسية شفافة تجاه أزمة الديموقراطية .

وعندما تقع كارثة محجوب عبد الدايم يتخذ منها مأمون رضوان موقفاً أخلاقياً محدداً ذلك أن مأساة اليوم هى مأساة الزيغ ، ويتخذ منها على طه موقفاً آخر فيرد على صاحبه « . . لا ننس نصيب المجتمع من جريرته » ثم يختتم نجيب محفوظ روايته قائلا على لسان على طه « . . ولكن المجتمع الذى نحلم به شروراً نراها فى وضعنا الحالى ضرباً من القضاء والقدر » . والحق أن هذه الخاتمة لها دلالتها بالنسبة لمنهج فنان فى التفكير والتعبير معاً . فمأساة القاهرة الجديدة قد صيغت من نسيج اجتماعى أولا لا فى مجال للرؤية الميتافيزيقية فيه . ومأساة القاهرة الجديدة شاهدها « المنتمى يميناً ويساراً على السواء ، فأقر هذا المنتمى أن الضياع هو جوهر هذه المأساة . إلا أن صياغة أحداث المأساة على ضوء التركيب الاجتماعى السيء ، يجعل من هذه الأحداث تبريراً قوياً لموقف المنتمى إلى اليسار . ومن ثم تجىء الكلمات الأخيرة فى القاهرة الجديدة ، وكأنها تتويج « فكرى » لتلك الأحداث الدامية التى لم يعد يعوزها التفكير بالرغم من تساؤل الجميع : ماذا تخبىء لنا أيها الغد ؟ لقد جاء هذا التساؤل كهمزة وصل فنية بين أحداث القاهرة الجديدة

وأحداث خان الخليلي وهو لا يشير لحظة واحدة إلى أى ارتياب فى مدلول هذه الأحداث . ومأساة القاهرة الجديدة تؤكد أن الانتماء هو الاستناد على جدار نفسى من عقيدة فكرية معينة ، وأن الانتماء لا يقابله اللا انتماء فى مجتمعنا . فبينما يعتبر التصوف والرهبنة من صفات اللانتمى ، نرى التدين فى بلادنا يقود المنتمى اليمينى إلى جماعة الشبان المسلمين (حتى ذلك الوقت) . . والانتماء اليسارى يبدأ من الإيمان لعلم وينتمى إلى الدعوة للاصلاح الاجتماعى، فاليسارية هنا أقرب إلى التعبير المجازى عن المواقف الوطنية التقدمية الديموقراطية لبعض أبناء البرجوازية من المثقفين . وهذا النوع من الانتماء اليسارى يعتمد على الثقافة ووسيلته (الصحافة) وهو بعيد بقدر المستطاع عن الأحزاب . ولذلك فهو يفصل بين المسألة الوطنية والمسألة الاجتماعية من ناحية ، ثم يعالج المسألة الاجتماعية فى إطار النظام القائم من ناحية أخرى . ويخلط المنتمى إلى اليمين بين العروبة والإسلام ولا يلتفت كثيراً إلى المسألة الوطنية المحلية . ويلتقى اليمينى واليسارى فى الحذر من السلطة ومهادنتها ، يلتقى اليسارى بالضائع فى الكفر بالقيم اليمينية .

هناك أزمة حقيقية إذن فى حياة المنتمى إلى اليمين هى افتقاره إلى بناء عقائدى متكامل من شأنه أن يعطى حلولا لتغيير الواقع من حولة . وهى أزمة مرحلية تجاوزها اليمينى بعدئذ حين ارتمى فى أحضان الفاشية العلنية ، سواء فى جناحها المتدين (الاخوان المسلمين) أو فى جناحها القومى (مصر الفتاة) . وهناك أزمة حقيقة فى حياة المنتمى إلى اليسار هى أنه يغترف من الفلسفة البرجوازية ما يعينه على الوقوف أمام حضارة كاملة فى حاجه إلى التغيير من الداخل ، من حيث الجوهر .

وأزمة كل من هذين النموذجيين ، كانت كفيلة بأحداث حركة درامية فى الرواية لولا أن المؤلف فى ذلك التاريخ الذى كتب فيه روايته (١٩٤٨ — ١٩٤٩) لم يكن قد بلغ درجة كبيرة من النضج فى التفكير الفنى والاجتماعى إذ أنه من الناحية لجأ إلى صياغة كل من على طه ومأمون رضوان فى (أنماط) ساكنة غير قابلة للتفاعل المعقد مع بقية الشخصيات أو الأحداث أو المواقف . كانت « الحركة » تمضى فى خطوط متوازية أو متقابلة لا تعرف الاحتكاك أو الانحناء أو التعرج، بالإضافة إلى الصيغة الخبرية ، والمفهوم الاجتماعي القاصر عند المؤلف حينذاك،

وبروز شخصية «الضائع» كشخصية رئيسية ألفت الأهمية البالغة لبقية الشخصيات الثانوية . وكان المفهوم الاجتماعى قاصرا عند نجيب محفوظ لما يمكن تصوره من اختلاط قراءاته الفلسفية فى المادية والعلم ، مع موقفه السياسى إلى جانب الوفد .

فى مثل هذا الموقف تبهت القضيه الاجتماعية وتتأكد أزمة الديموقراطية ، وينعكس هذا المفهوم على الشخصية القريبة من وجدان الفنان ، أو التى تحقق له ذاته فى العمل الفنى، وهى شخصية المنتمى إلى اليسار . والغارق إلى أذنيه فى المفاهيم البرجوازية . وهى مفاهيم تتسم أولا وقبل كل شىء، برومانسيتها الشديدة كما لاحظنا فى علاقة على طه بالحب والصداقه والمجتمع ، ورومانسيتها نابعة من التصور المثال لأزمة المجتمع ، وحلول هذه الأزمة لم يعرض نجيب محفوظ موقفاً واحداً للصراع الايديولوجى بين اليمين واليسار أو بين أيهما والمجتمع حتى تكشف لنا الحركة الاجتماعية عن طبيعتها . وهذا يؤكد ان قوانين تطور المجتمع كانت غائبة عن وعى الفنان إبان تلك الفترة . وانعكس غيابها على قوانين الحركة الدراسية فى العمل الفنى لجاء الصراع بين اليمين واليسار والضائعين والسلطة مجرد حوار عنيف فى مناقشات لا تنتهى .

أما « خان الخليلى » فهى تقدم لنا القضيه خلال أزمة مصر أثناء الحرب العالميه الثانيه . فأحمد عاكف — المضطهد — يدنو من ختام الأربعين على مرمى ومسمع من الموت المخيف ، وقد أصيب منذ وقت مبكر بداء التشبه بالمفكرين . وهو بجانب تمثيله الرئيسى لشخصية « المضطهد » الرئيسية ، إلا أنه « المحك » الذى يستخدم المؤلف فى إيضاح جوانب المنتمى إلى اليسار آنذاك . أحمد عاكف يقتنى مجموعة من الكتب الأزهرية يعدها آية العلم العسير الذى لا ينفذ إلا حقائقه الأفلون . وهو يلتقى مع مأمون رضوان فى جزئية صغيرة بالرغم من أهميتها ، تلك هى أنه أصيب فى فترة من حياته بمرض غريب هو الأرق ، ولكنه كان جملة الأسباب التى عقم بها عقله وأشفت به على الجنون .

النقيض المقابل لأحمد عاكف هو المحامى الشاب أحمد راشد ، وهو الذى يصل حركة الانتماء إلى اليسار فى القاهرة الجديدة ، بهذه الحركة فى خان الخليلى ، برباط جديد من الايمان بالاشتراكية العلمية . والصراع بينه وبين أحمد عاكف

لايضيق حتى يصبح حوارا ومناقشات فى المبادىء الإنسانية كما هو الحال فى القاهرة الجديدة وإنما يجسم الفنان الصراع بينهما فى موضوعات بعيدة نوعاً عن التقريرية والمباشرة ، كان يقول المنتمى اليسارى أحمد راشد :

— هـذا الحى هو القاهرة القديمة ، فهو بقايا متداعية حقيقة بأن تهز الخيال وتوقظ الحنان وتستثير الرثاء . فإذا نظرت بعين العقل لم تر إلا قذارة تقتضينا المحافظة عليها التضحية بالبشر . وما أجدر أن نمحوها لنتيح للناس فرصة التمتع بالحياة الصحية السعيدة .

حينئذ يقع المنتمى إلى اليمين فى حيرة بالغة من هذا الأسلوب الجديد فى التفاهم ومن ثم يندفع قائلا :

— ليس القديم من البقاع مجرد قذارة ، فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع فتبعث فى النفوس فضائل شتى .. إن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات المجد والمؤثل . أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة .. ؟

إن الفنان ما يزال يضرب على وتر أزمة الديموقراطية ، وموقف كل من اليمين واليسار فى هذه الأزمة . ولكنه لم يعد يستخدم الشخصية يوما هاتف بآراء اليمين واليسار ، بل هو يهم الشخصية فى حالة فعل . ولكنه لايتجاوز هذه الخطورة اليسيرة إلى ما هو أعمق من الصراع بين الشخصية والأخرى ، إلى الصراع بين الفكر والواقع . إن تجسيم الحركة الدرامية فى خان الخليلى يظل مقصوراً على طرفى اليمين واليسار ، فحين يستشهد أحمد عاكف ببيت من الشعر فى حديثه يقاطعه أحمد راشد قائلا :

— أأنت يا أستاذ عاكف من الذين يتشدقون بالشعر ؟

— فتساءل عاكف بإنكار :

— وماذا ترى فى ذلك ؟

— لا شىء البتة ، إلا أنى أعلم أن الناس عادة لايعدلون بالشعر القديم شعراً حديثـــا ، مما يوجب أن يكثر استشهادهم ، إذا أرادوا أن يستشهدوا بشعر ، بالقديم ، وأنا أكره النظر فى الماضى .

— لا أكاد أفهم .

— أريد أن أقول أننى أكره الاستشهاد بالشعر لأننى أكره الرجوع إلى الماضى . أريد أن أعيش فى الحال وللمستقبل وحسبى مافى عصرنا من حكماء هم أهل للارشاد والتوجيه .

وكان أحمد عاكف على عكس صاحبه يحسب أن الماضى انطوى على العظمة الحقيقية ، أو أنه لم يعرف غير بعض نماذج العظمة الماضية لا يدرى شيئاً من عظماء « عصرنا » فثارت ثائرته وقال منكراً :

— وفيم إنكار عظمة الغابرين وفيهم الأنبياء والرسل .

— لعصرنا رسله كذلك .

وأوشك الرجل أن يعلن دهشته ، ولكنه كان أحرص من أن يبدى — فى حديث — دهشته إلا إذا أوجب ذلك جهل محدثه — لا علمه — طبعاً ! فتساءل فى هدوء :

— ومن رسل العصر الحاضر ؟

— اضرب مثلا بهذين العبقريين : فرويد وكارل ماركس .

إن نجيب محفوظ يسجل « المدى » الذى بلغته الحركة الفكرية فى مصر بأنها عبرت مرحلة أوجست كومت فى التفكير الاجتماعى إلى مرحلة كارل ماركس . وهو يضيف ظاهرة الخلط التى راحت فى الفكر المصرى الحديث بين فرويد وماركس حتى أن سلامة موسى يقول « لقد خرجت منهما بأزكى الثمرات » . المرحلة الواقعة بين كومت وماركس — عند نجيب محفوظ — هى مرحلة فكرية لحسب لم يتصور انعكاساتها الاجتماعية ، والنسيج الفنى الذى يجسد هذه الانعكاسات . ولا شك أن العقل الفنى عالم مستقل بذاته لا ينبغى أن نقارن بينه وبين العالم الواقعى إلا فى حدود همزات الوصل القائمة بين الفن والحياة اى أن قراءتنا لخان الخليلى فى إطارها الواقعى لا ينسينى « المادة الخام » التى صاغها الفنان فى هذا الإطار فالمادة الواقعية الخام هى إحدى العناصر المكونة للعمل الفنى . . بالاضافة إلى بقية عناصره النفسية والايديولوجية والجمالية . لهــذا فهو — أى الفنان فى هذه الرواية — يكتفى بوقع التطور على النماذج البشرية المختلفة ، فيستأنف السرد حول

أحمد عاكف » . وشعر بيد تضغط على عنقه تتكتم أنفاسه ! بل شعر بجرح عميق فى كرامته لأنه لم يسمع قبل الآن بهذين الاسمين ! وأضمر لصاحبه غضباً جنونياً . ولكن لم يسعه إظهار جهله فهز رأسه هزة العارف العالم وتساءل :

ــ أتراهما ــ أى فرويد وماركس ــ يضارعان العباقرة الأولين ! ؟

وكان سرور المحامى الشاب بعثوره على انسان مثقف لا يعادله سرور فرغب فى المناظرة رغبة قوية ، وأدنى كرسيه إلى كرسى صاحبه حتى لم يعد يفصل بينهما شىء . وقال بصوت لا يسمعه سواه :

ــ لقد هيأت فلسفة فرويد للفرد فرص النجاة من أمراض الحياة الجنسية التى تلعب فى حياتنا الدور الجوهرى ونهج له كارل ماركس سبل التحرر من الشقاء الاجتماعى ، أليس كذلك ؟ »

الفنان يلخص بهذه الأسطر أحد الأنباء الهامة فى ذلك الوقت ، هو أن الفكر الماركسى أصبح التعبير الثورى عن الحركة الاجتماعية المصرية . ومن ناحية أخرى أصبحت الثقافة هى الرباط النضالى الأول الذى يشد أبناء البرجوازية من المثقفين إلى الكفاح الثورى من أجل الاشتراكية . غير أن نجيب محفوظ لا يرى من هذا الكفاح سوى المسألة الوطنية والجانب الديموقراطى والمعركة ضد الرؤية الميتافيزيقية التى ورثناها عن أجداد الأجداد منذ آلاف السنين . أحمد راشد لا يرى « حكمة » فى الماضى ، فإذا قال عاكف « وديننا ؟ » ، رفع الشاب حاجبيه دهشة « ولو استطاع عاكف أن يستشف ما وراء النظارة السوداء لرأى نظرة احتقار تورث الجنون » وكان عاكف يقرأ منذ بعيد فلسفة إخوان الصفاء الدينية فرغب أن يلخصها فى كلمات لمحدثه البغيض ليدفع عن نفسه تهمة الأخذ برأى العوام فى الدين ، فقال :

ــ إن فى الدين ظاهراً حسياً للعوام وجوهراً عقلياً للمفكرين ، فهناك حقائق لا يضيق المثقف بالإيمان بها مثل الله والناموس الإلهى والعقل الفعال »

فهز الشاب منكبيه استهانة وقال :

ــ إن العلماء المعاصرين يعلمون بما الذرة من عناصر ، ربما وراء عالمنا

الشمسى من ملايين العوالم ، فأين الله ؟ وما أساطير الديانات ؟ ، وما جدوى التفكير فى مسائل لا يمكن أن تحل ، وبين أيدينا مسائل لا حصر لها يمكن أن تحل وينبغى أن نجد لها حلا .

ولا يفوت الفنان أن يصور المناخ السياسى والاجتماعى ، فيلفت النظر إلى جماعة من لابسى الجلاليب أحاطوا بمائدة عند مدخل القهوة ،ومضى كل منهم يعد رزمة ضخمة من الأوراق المالية ، وكان منظراً يستدعى الدهشة لما فيه من أوجه التناقض ، قال أحمد عاكف :

ـــ لعلهم من أغنياء الحرب .

فقال الآخر موافقاً :

ـــ سيهجرون طبقة ويلحقون بطبقة أخرى .

ـــ إن الحرب ترفع كثيرين من السفلة .

ـــ السفلة !.. هذا صحيح ولكن لا يوجد حد فاصل بين السفلة والطبقة العالية، فأرستقراطيو اليوم كانوا سفلة الأمس . ألا تعلم أن رعاع الغزاة انتهبوا فى الماضى أراضينا بحكم الغزو ؟.. وهاهم أولاء يكونون طبقة عالية ممتعة بالجاه والسؤدد والامتيازات التى لا حصر لها . ولأول مرة يميل إلى موافقته دون نزوع إلى المعارضة ، فقال :

ـــ هذا رأيى !

فاستدرك الشاب قائلا :

ـــ ويرى كارل ماركس أن العمال سيظفرون بالنصر النهائى فيصير العالم طبقة واحدة ممتعة بالضرورات الحيوية والكمالات الانسانية ، وهذه هى الاشتراكية !

إن المنتمى إلى اليمين والمنتمى إلى اليسار ، يلتقيان فى كثير من الأحيان . ولكنه لقاء ذو دلالة واضحة فنجيب محفوظ يختتم النقاش كما يختتم القاهرة الجديدة بانتصار واضح لأحد الرأيين المتصارعين ، فالموضوعية الكاملة فى تصوير الموقف الدرامى لا تنفى أن هناك نتيجة موضوعية محددة هى الاشتراكية والفكر العلمى .

ولما كانت نقطة الانطلاق الدرامية دائماً هي الموقف من الدين فان امتدادات هذا الموقف تصور الأحداث هكذا : مناقشات حامية لا تنتهي بين اليساري المؤمن بالعلم واليميني المؤمن بالله . وتحجب الرؤية الاجتماعية القاصرة للفنان حينذاك ، ما تؤكده حركة المجتمع من انتصارات إلى جانب العلم والاشتراكية .. بغض النظر عما يمكن أن تؤدى اليه هذه الانتصارات من كشف لأوراق الدين والميتافيزيقا . فاليساري — بعد مرحلة رد الفعل — ينظر إلى الدين نظرة جديدة . أنه يراه معوقا للحركة الثورية بلا شك ، ولكنه يحاول ألا يجعل منه قضية أساسية في زمن معين ، وبين الجماهير الشعبية بالذات . فالأهم هو القضاء على الاستغلال الاجتماعي الذي يؤدى بدوره إلى القضاء على الاستغلال العقلي وفي أحيان نادرة كان للفنان يلتقط حركة الاحتكاك بين الفكر والواقع . فيصور ما آلت اليه الجماهير من ضلال خطير ، فيدور مثل هذا الحديث بينهم :

— وهتلر ينطوى على احترام عميق للبقاع الإسلامية !

— بل يقال أنه يبطن الإيمان بالإسلام !

— ليس هذا عليه ببعيد ، ألم يقل الشيخ لبيب التقى النقى أنه رأى فيما يرى النائم على بن أبي طالب رضى الله عنه يقلده سيف الإسلام .

— سوف يعيد — بعد فروغه من الحرب — إلى الإسلام مجده الأول . وينشىء من الأمم الاسلامية اتحادا كبيرا ، ثم يوثق بينه وبين ألمانيا بعهود الصداقة والتحالف .

— لذلك يؤيده الله في حروبه .

— وما كان الله لينصره لولا جميل طويته ، وإنما لكل امرىء ما نوى .

هذا الاختيار الدقيق لانعكاسات اليمين الفكرى على أن موقف الجماهير من المسألة الوطنية ، يمثل ما سبق أن أشرت اليه بعملية التفاعل بين الفكر والواقع . فليس الأمر مجرد حوار بين منتم إلى اليمين وآخر إلى اليسار وإنما يتجاوز الحوار الثقافي المألوف إلى تلمس نبض الحياة في وجدان الشعب . وفي المستوى الجمالي تعد هذه الخطوة جديدة من جانب نجيب محفوظ ، ولكنها خطوة قصيرة المدى والفاعلية إلى حد كبير أيضا . فمن غير المعقول — بعد عشر سنوات من أحداث

القاهرة الجديدة — أن يظل المنتمى اليسارى محصورا فى نطاق ضيق من المناقشات بإحدى المقاهى . بل ان على طه كان أكثر تقدما بإقباله على العمل الحر فى الصحافة وتأليفه مقالات داعية إلى توزيع الثروة الانتاجية توزيعاً عادلا .. أما أحمد راشد فلا تراه إلا محاورا ذكيا فى أحد أركان المقهى ، يسوى المنظار الأسود على عينيه ويقول «لدى أمل واحد : أن ينتصر الروس وتتحرر الدنيا من الأغلال والأوهام» أو يقول : نحن شعب من الشحاذين .. وحفنة من أصحاب الملايين أو أنه ليس يوجد شر من نظام يقضى على أناس بالانحدار إلى مستوى الحيوان الأعجم أو يتساءل : لست أدرى كيف تطيب الحياة لقوم عقلاء وهم يعلمون أن غالبية قومهم جياع ؟ لا ريب أن هذه الكلمات تشير إلى اتجاه السهم فى تكوين الشخصية الفنية ، فأحمد راشد هو نموذج للمثقف البرجوازى المتقدم . وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع يمليها منهج الفنان فى التعبير . فلقد آثر المنهج الواقعى الذى يستمد من الحياة مادته الخام . والمادة الخام تشترك كما قلت فى صياغة العمل الفنى على نحو ما . لهذا أقول أن تصوير المضطهد — أحمد عاكف — أسدل ستارا كثيفاً على تصوير المنتمى . وعلى الرغم من ثانوية الدور الذى يقوم به أحمد راشد إلا أن استخدامه ، أصلا ، كنموذج للمنتمى اليسارى ، كان يفرض على الفنان مجموعة من الاعتبارات . الاعتبار الأول أن ثانوية الدور لا تعنى بحال اهمال الشخصية ، أو إلقائها فى الظل . فنحن لا نستطيع الزعم بأن أحمد راشد كان أكثر فاعلية من أى شخصية أخرى ترتاد المقهى . فبالرغم من تحدياته الفكرية لآراء أحمد عاكف . إلا أنه لم يكن ذا أثر إيجابى فى تحريك الأحداث ، ولو فى المستوى الثانى أو الثالث لشخصيات الرواية . والاعتبار الثانى هو عزلة الحياة الخاصة عن الحياة العامة لشخصية أحمد راشد ، أو أن هذه وتلك لم تكن سوى الأحاديث المتناثرة الخاصة بينه وبين الأصدقاء . أما صياغة الشخصية فى حالة تفاعل مع الأحداث الخاصة والعامة ، فإن ذلك ما لم يخطر على بال المؤلف الذى لم يتصور فيما يبدو أن وحدة الشخصية لا تنفى تناقضاتها الخاصة بين الفكر والسلوك ، أو بين السلوك العام والسلوك الخاص . إن العام والخاص فى حياة الشخصية الفنية يخلق ما يمكن تسميته بدراما الشخصية . والاعتبار الثالث هو الكشف عن العالم الداخلى لأحمد راشد . فلا أحد يعلم ما إذا كانت المحاماة وفقدان إحدى العينين

ودخله الشهرى وأصدقائه لها تأثير خاص على ديناميكية حياته ، أو أن نوعية يساريته كانت بمعزل عن عالمه الداخلى .

إن الفنان لا يتجاهل هذه الاعتبارات تماماً ، ولكنه يصوغها على نحو قريب من المباشرة التى تخلص منها إلى حد ما فى هذه الرواية . إن هذا النقص فى التكوين الدرامى لشخصية أحمد راشد يحدث خلخلة عميقة فى الهيكل الروائى العام . ففى أكثر المواضع يلجأ الفنان إلى تجسيم الانفعال الشعورى بحيث يبتعد به عن المباشرة أو التقرير . فاذا جاء عند شخصية أحمد راشد سمعناه يقول : لا غنى عن التسلح بالعلم للكفاح الحق ، لا للإستغراق فى تأملاته ، ولكن لتحرير النفس من أصفاد الأوهام والترهات ، فكما أنقذتنا الديانات من الوثنية ينبغى أن ينقذنا العلم من الديانات . أو هو يجيب على أحد المتحمسين الألمان هكذا : الظاهر أنك تجهل حقيقة روسيا ، روسيا الاشتراكية غير روسيا القيصرية ، الشعب الاشتراكى كتلة من الصلب والايمان والعزيمة وهو ربما تقهقر ريثما يأخذ أنفاسه ، ولكنه لن يلق السلاح أبداً ، لن يسلم لدواعى الهزيمة . أو هو يعلق على حادثة شراء أحد المسنين الأثرياء لفتاة جميلة فقيرة تصغره سناً بسنوات كثيرة ، فيقول « . . أنظر إلى المال كيف يستذل الحسن ؟ إن أقبح ما فى عالمنا هو خنوع الفضائل والقيم السامية للضرورات الحيوانية فكيف سامت الحسناء نفسها قبول يد هذا القرد الذميم ؟ ، وان يكون اجتماعهما زواجاً ، ولكنه جريمة مزدوجة تعد من ناحية سرقة ومن ناحية اغتصاباً . وان يزال جمالها فاضحاً لقبحه ، وقبحه فاضحاً لجشعها ... ولا يمكن أن تقترف هذه الجريمة وأمثالها فى ظل الاشتراكية » أو هو يقول للفتاة التى يقوم بتدريسها « يخيل إلى أنك لا تحبين العلم كما يجب وأن لم ينقصك الاجتهاد أو حسن الفهم ، فأحبيه كما تحبين الحياة فهو منها بمثابة العقل من شخص الإنسان ، وينبغى أن يتغذى به عقلك ويتمثله كما يتغذى جسمك بالطعام ويتمثله . أين الشوق إلى أسرار الوجود ؟ أين اللهفة على المعرفة ؟ ... لا يجوز أن يتخلف قلب المرأة من قلب الرجل فى طريق العرفان والمجهول » .

إن هذه المحاورات الذكية تضىء لنا الإطار العام للشخصية الفنية التى يمثلها المنتمى اليسارى . بالاضافة إلى استخدام الفنان للمضطهد كمرآة — من أحد

جوانبها — للضمير اليمينى . ولكنها ، هذه المحاورات ، لاتصوغ بمجال جوهر هذه الشخصية ، ما دام هذا الجوهر بعيداً عن أى امتحان أو تفاعل أو احتكاك مع الواقع الاجتماعى أو الآراء الفكرية الأخرى . فنحن لا ندرى بعد مرور عشر سنوات على أحداث القاهرة الجديدة ، ما إذا كان المنتمى اليسارى فى مصر قد تجاوز — وما أكثر ما يتجاوزه — مرحلة رد الفعل إزاء الدين ، فتكونت معالمه وخصائصه الذاتية بمعزل عن التضخم والانفعال والمبالغة . هل ما يزال الدين هو نقطة الانطلاق فى الانحياز إلى اليسار الاجتماعى . وما هو الفرق بين أن يكون الدين هو هذه النقطة ، أو أن يكونها المجتمع بطبقاته وصراعاته المختلفة ؟ أم أن هناك أكثر من وشيجة اتصال وامتزاج بين الدين — كحركة فكرية — وصراع الطبقات كحركة اجتماعية ؟ . إن الاجابات الحاسمة على هذه التساؤلات كان يمكن للشخصية الفنية المتكاملة أن تجيب عنها ، ولكن عناية نجيب محفوظ بالشخصيات والاحداث الرئيسية وتجاهل الشخصيات والأحداث الثانوية ، أوجد ما يشبه التضخم فى العمل الروائى من جهة ، والهزال فى بعض جوانبه الأخرى .

غير أنه فى رواية « بداية ونهاية » حاول الفنان أن يخطو خطوة جديدة ، فإلى أى مدى حققت هذه الخطوة أحلامنا ؟ كان المنتمى اليسارى فى الأعمال السابقة ، يتميز بالوضوح الكامل ، وكان وضوحه يقترب به من المباشرة والتقريرية أما فى « بداية ونهاية » فنحن أمام مأساة البرجوازية المصرية الصغيرة التى تنبت فى كثير من الأحيان ذلك المنتمى غير المحدد الذى يتسم فى معظمه بالغموض . إستقبل « حسين » موت أبيه بقلب صامد ولكنه أبى أن يحمل الله المسئولية .. مسئولية هذه « المصيبة » ، فيوجه الحديث إلى أحد إخوته قائلا : « ألا ترى أن الله إذا كان مسئولا عن موت والدنا فليس مسئولا عن قلة المعاش بحال : الذى تركه ؟ » . . أى أن المنتمى هنا يتجه ضميره إلى المأساة الاجتماعية مباشرة . ويعنينى هنا أن ألفت النظر إلى الزمن الروائى لبداية ونهاية ، فهو ثلاث سنوات تبدأ من القاهرة الجديدة قبل الحرب ، وتنتهى بعد الحرب . ومعنى ذلك أن حسين قد عاصر — فنياً — على طه . ومعناه — روائياً أن الفنان يقدم أكثر من نموذج للإنتماء اليسارى ، أو أنه يشير إلى أن ثمة درجات عديدة للانتماء نحو اليسار ، ولعل حسين يمثل الحد الأدنى من عملية الانتماء . فهو ليس شاباً جامعياً كعلى طه

أو أحمد راشد حتى يمكن القول أنه تلقى ثقافة ما تعينه التفكير والتأمل . وهو لم يقف ذلك الموقف العنيد من قضية « الدين » . . . بل هو أقرب إلى « الحساسية الشعبية » التى تنفرد بحصيلة لا نهائية من المعاناة ، من التجربة ، فهى بفطرتها الخام تستشعر الأسى العميق فى بلواها الاجتماعية ، والمأساة تحركها بصورة عفوية نحو اليسار . لهذا لا ندهش كثيراً حين نستمع إلى حسين يردد فى صفاء « إننا نأكل بعضنا بعضاً ، ينبغى أن نسر بتهريج حسن وعبثه ما دام يجيئنا كل شهر بفخذ خروف . وينبغى أن نسر بأختنا الخياطة ما دامت تعد لنا لقمتنا الجافة . وهذا الشاب المتذمر — يقصد حسنين — ينبغى أن يسر بانقطاعى عن التعليم ما دام سيتم تعليمه هو . يأكل بعضنا البعض . أى وحشية . أى حياة ! لعلى لا أجد إلا عزاء واحداً وهو أن قوة أكبر منا جميعاً تطحننا طحناً وتلتهمنا التهاماً ، وأننا نضمد ونقاتل » .. قلت أننا لا ندهش كثيرا حين نستمع إلى هذه الكلمات ، فهى تحدد « طبيعة » الانتماء اليسارى عند حسين من ناحية ، وهى تحدد « المدى » الذى تذهب إليه هذه اليسارية من ناحية أخرى . والفنان هنا يرسم الشخصية الحية فى حالة فعل بالرغم من كل ما تشير به الكلمات من حوار ذهنى . فالحوار هنا يجىء جزءاً لا ينفصل عن بناء الشخصية . الحوار يسهم فى بلورة الشخصية ويكسوها باللحم والدم . يبعث فيها وهجاً حارا من السلوك الواقعى البعيد عن التجريد .

وإذا وصل الحوار إلى درجة التجريد ، فانما ليعبر عن جانب آخر من جوانب الشخصية ، الحوار التجريدى عند على طه أو أحمد راشد كان يمثل الجانب الوحيد ، أو الأداء الوحيدة فى صياغة الشخصية ، ومن هنا كان يحمل قدراً لا بأس به من الافتعال . أما فى شخصية حسين فان التجريد يمثل أحد وجوه الشخصية ، فهكذا يردد حسين « يا للعجب .. إن مصر تأكل بنيها بلا رحمة . ومع هذا يقال عنا أننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . أجل غاية البؤس أن تكون بائساً وراضياً . وهو الموت نفسه . لولا الفقر لواصلت تعلمى ، هل فى ذلك شك؟ الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية ، لست حاقداً ولكنى حزين . حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فرداً ولكننى أمة مظلومة ، وهذا ما يولد فىّ روح المقاومة ويعزينى بنوع من السعادة لا أدرى كيف أسميه . كلا لست حاقداً

ولا يائساً أيضاً ، وإذا كانت فرصة التعليم العالى قد أفلتت من يدى ، فلن تفلت من يد حسنين ، وربما وجدت نفيسة الزوج المناسب سوف ترد الروح إلى أسرتنا فنذكر أيامنا السود بالفخار » . هذا الحوار المجرد من حدث أو موقف ، يعود بعدئذ فيرتبط بكل أطراف الحدث الدرامى الصانع للمأساة. هذا الحوار التجريدى يجسم « المستوى الفردى » الذى ينطلق منه تفكير هذا النوع من المنتمين . إنه يتمثل مصر كلها ترقد بين ذرات دمه . ومع هذا يعتقد أن تخرج حسنين من هذه المرحلة العالية ، يكفل له الأمن ولأسرته الاستقرار . وهذه الرؤية القاصرة عند حسين ، هى بعينها كانت تشكل حياة حسنين . ومن هنا جاءت النهاية المأساوية ترسم خطوط الفاجعة بصراحة . فقد تجاوز نجيب محفوظ رؤيته المحدودة فيما مضى إلى آفاق أكثر رحابة وعمقاً. تمكن من أن يرى أن الأسلوب الفردى فى التمرد على النظام القائم ليس حلا موضوعياً لمأساة مصر فى ظل الحكم البرجوازى شبه الاقطاعى المتحالف مع الاستعمار . لذلك جاءت النهاية فى « بداية ونهاية » دامغة للأسلوب الفردى فى التمرد والمستوى الفردى فى التفكير . جاءت النهاية رداً حاسماً على تساؤلات حسين الذى تمثل مصر فى ذاته كما تمثل القوة الطاحنة لمصر ، ولكنه لم يتمثل قط حلا ثورياً كاملا . ليس الحوار تجريدياً إذن ، ما دام يرتبط بالشخصيه والحدث العام والموقف الدرامى . كانت تصورات حسين وتخيلاته عن كارثة مصر ومصيبته هو شخصيا ، ترتبط ديناميا بالحركة الاجتماعية الدائرة من حوله . وكان الفنان يقول أن هذه الدرجة الباهتة من درجات الانتماء إلى اليسار لا تحقق — فى المستوى الاجتماعى — سوى هذه الدرجة البشعة من درجات المأساة . كان حسين يزاوج بين همومه الفردية الخالصة . فيعز عليه كثيراً أن يرى أمه منزوية فى العربة الحقيرة وسط البؤس والبائسين ، وبين هموم مصر كلها حين يسمع أحدهم يسأله : هل سمعت عن شخص واحد بمصر مات جوعاً ! فيجيب بمرارة : أصل شعبنا اعتاد الجوع ! ولكن هذه المزاوجة لم ترتق إلى مستوى التفاعل أو الالتحام العضوى . نحن لا نلاحظ ارتفاعه إلى هذا المستوى كلما التقى بمأزق خاص كالحب . فعندما تقرر الظروف المحيطة أن يصبر قليلا على الزواج يتأزم على نحو غريب حتى يصفه الفنان بقوله : كان فى تلك اللحظة عدواً لنفسه وللبشر جميعاً . أما هو فيقول : ما قيمة هذا كله ؟ ! الموت أرحم من الأمل . .

وإذا قرأ كتاباً عن الحركة الاشتراكية لمكدونالد أحس بسعادة غامرة ما دامت الاشتراكية فى رأى المؤلف لا تتعارض مع الدين ولا الأسرة ولا الأخلاق . كان فى وحدته وضيقه يسعد بأحلام الإصلاح ويتخيل مجتمعا خيرا من المجتمع الذى يعيش بين أحضانه ، وحالا خيرا من الحال المقدرة له ، وأسعده الأمل فى إمكان تحقيق خياله دون الاعتداء على العقائد التى أشرب حبها والايمان بها منذ طفولته «ووجد نفسه ذات يوم، يتأمل فى صمت حزين الفوارق الطاغية التى تميز بين الموظفين ، وامتد خياله وهو لا يطوى إلى الفوارق التى تفصل بين الناس عامة » .

* * *

لقد عنى نجيب محفوظ بتجسيد النسيج الأساسى للبرجوازية الصغيرة . وقدم المنتمى إلى اليمين أو إلى اليسار كخطين ثانويين ، ولكنهما يكملان الصورة ، فظهرا فى شكلهما التقريرى المباشر الذى يومىء بضعف حركة الانتماء . ويبدو هذا واضحا فى أعماله الثلاثة « القاهرة الجديدة » ، « خان الخليلى » ، « بداية ونهاية » . وقد أراد نجيب محفوظ أن يقول أن المنتمى اليسارى المصرى فى أزمه ، وقدم نفسه تعبيرا حاسما عن هذه الأزمة العقلية من خلال كمال عبد الجواد . ثم أوضح معـــالم الأزمة « المحسوسة » من خلال أحمد وعبد المنعم ، فلم يكن يعنيه سوى هذه المعالم التى تتركز فى أزمة الحرية . أما النماذج فليست إلا ركائز بعيدة عن الواقع . يتضح هذا البعد فى تصوير الفنان لشخصية أحمد شوكت على أنهـا اليسارى المثال ، أو المنتمى النموذجى . . . وكما لم تكن الحركة اليسارية فى مصر أثناء كتابته القاهرة الجديدة على تلك الدرجة من الضعف والوهن ، كذلك لم يكن المنتمون اليساريون فى المرحلة التاريخية التى تقع أثناءها أحداث السكرية على درجة عالية من الكمال والنضج . لهذا تقترب رؤية نجيب محفوظ للحركة الاجتماعية إبان تلك الفترة من المستوى النظرى المحض وتبتعد كثيرا عن تلمس اتجاهات هذه الحركة فى الواقع الحى . مما أدى بالشخصيات التى تمثل اليمين واليسار إلى ما يشبه الجمود ، لولا رمزيتها التى تمثل بها جانبا خفيا من أزمة كمال عبد الجواد . كذلك كان الاتساع والشمول فى لوحة العرض البانورامى التى عشناها فى الثلاثية عاملا هاما فى التأكيد على الدرجات المتفاوتة من الانتماء . أي أننا نلاحظ على

شخصية فهي بعض الملامح التي لاحظناها على حسين . فبينما كانت الوطنية تجمعهما يختلف فهمي عن حسين بأنه كان ثوريا بالمعنى التطبيقي ، فلم ينزو قط بأبراج همومه الفردية ، ولكنه بادر بالهجرة من هذه الأبراج إلى ساحة النضال ، مهما كان الموت من احتمالات الطريق .

كشف نجيب محفوظ خلال هذه الشخصيات جميعها عن الوجه الرجعي الملازم للبرجوازية الصغيرة ، وهو خوفها المستمر من السقوط ، وإحساسها العميق بالملكية الفردية . كما أنه كشف عن وجهها التقدمي كشريحة كادحة . أما أزمة المنتمي اليساري ، فقد حددها على ضوء طبيعة البرجوازية الصغيرة ، فهو — أي المنتمي — لا يتخلص تماماً من عناصر الضياع والاضطهاد . . الخ ، كما أنه يتبنى قيم طبقة أخرى غير طبقته ، أي أنه ليس أصيلا في انتمائه اليها . إن المنتمي في أدب نجيب محفوظ — حتى الثلاثية — هو الفرد الملتزم بقضايا المجتمع الذي يعيش فيه . ويبدأ الالتزام من التعاطف النظري مع هذه القضايا إلى الارتباط التنظيمي بالحزب أو الجماعة المعبرة عن هذه القضايا . والانتماء الذي تخصص نجيب في تحليله هو انتماء البرجوازي الصغير . فإذا كان النسيج الأساسي للبرجوازية الصغيرة المصرية هو الضائع والمضطهد والطريق القصير والمسدود والسراب ، فإن الاستقطاب الانتمائي ناحية اليمين أو ناحية اليسار يصوغ كيان المرحلة التاريخية الجديدة التي كانت تجتازها مصر في نهاية الثلاثية . هذا الاستقطاب الذي تنتمي أغلبيته إلى اليمين ، وأقليته إلى اليسار . فيتبنى اليميني أكثر القيم رجعية وبالتالي يتفق مع مضمون الطبقة السائدة . في حين يتبنى اليساري أكثر القيم تقدما فيخرج بذلك من الطبقة ويصبح من أعدائها ، ومن هنا تبدأ أزمته التي ندعوها بأزمة الحرية . يلتقي اليميني واليساري إذن في أنهما يرغبان في تغيير الشكل الاجتماعي (ككل) مختلفين بذلك مع النسيج الأساسي لشريحتها الاجتماعية ، فهما لا يتجاوزان مأساة البرجوازية الصغيرة كما يفعل الضائع أو المضطهد ، وإنما مأساة المجتمع بأكمله .. ثم يفترقان من حيث تحديد هذا الشكل .

إن معالجة أزمة المنتمي العربي في مصر — على هذا النحو — ترفض المقارنة مع أية أعمال أخرى في الشرق أو في الغرب . ففي أدب القرن التاسع عشر ، نستطيع أن نقرأ لدستويفسكي قمة شوامخه « الاخوة كرامازوف » فنضع أيدينا على

نماذج الشباب الثورى حينذاك ، وهو يتخذ موقفاً بالغ الصرامة من الدين ، وموقفاً مماثلا من أزمة المجتمع . ولكن الطرف النقيض لهذا النموذج هو الإبن الآخر الذى ترهبن ، وأصبحت السماء هى مملكته الحقيقية . فهل يمكن أن تكون هذه هى خريطة اليمين واليسار فى روسيا القيصرية ؟ كلا ، وإنما كان الراهب الشاب نموذجا للامنتمى ولم يكن قط منتميا إلى اليمين بالرغم من تدينه الحاد . لماذا ؟ لأن الرهبنة والتصوف وما إليهما ليس تجنيدا للفرد فى خدمة اليمين ، وإنما هى زلزلة عقلية أساسها الشعور الحاد باللاإنتماء . على عكس الانتماء إلى جماعة الاخوان المسلمين أو مصر الفتاة ، فهما منظمتان سياسيتان من حيث الجوهر ، وما الدين عند الاخوان المسلمين ، أو القومية عند مصر الفتاة ، إلا دعامة أساسية يقام عليها صرح الفاشية . واللا إنتماء الذى يصدر عن إيمان عميق بحرية الفرد ، يختلف تماماً عن الانتماء إلى الفاشية أو النازية ، وكلاهما يلتزم الايمان العميق بالفرد وامتيازه . إن حرية الفرد شىء ، وامتياز الفرد أو الصفوة الممتازة شىء آخر . أو لنقل إن الديموقراطية شىء والنيتشوية شىء آخر . وهذا هو الفرق الكائن بين اللامنتمى الغربى حين يتوسل بالرهبنة إلى التفرد بالذات ، وبين الأخ المسلم حين يتوسل بالاسلام إلى تقلد مقاليد الحكم وإقامة الفاشية الدينية .

إن أعظم ما فى الثلاثية أنها طرحت قضية الانتماء على أوسع نطاق تاريخى بلغ الربع قرن . طرحت القضية فى مستوياتها العديدة ومراحلها المختلفة . فإذا كانت بين القصرين تمثل حركة الانتماء إلى الحزب الوطنى والارهاص إلى تكوين الوفد فإن قصر الشوق تمثل مرحلة الأزمة بين الانتماء الوفدى والانتماء اليسارى المتكامل بينما تمثل السكرية مرحلة الانتماء الإيجابى إلى اليسار . هذا البناء التاريخى الدقيق هو أحد عناصر العمل الفنى العظيم ، فالمرحلة التى كان يمثلها الحزب الوطنى هى سنوات الحرب العالمية الأولى . ونهاية بين القصرين رامزة إلى نهاية هذا الحزب كممثل للحركة الوطنية . كذلك كانت هذه المرحلة هى سنوات الميلاد لثورة ١٩١٩ . ونهاية الجزء من الأول الثلاثية يؤكد أن هذه الثورة لم تنجح تماماً . لهذه الأسباب كان فهمى نموذجاً رائعاً للمنتمى الذى يصور أحلامه كلها فى جلاء الانجليز والاستقلال التام . ولقد أدى غياب المشكلة الاجتماعية من أذهان ووجدان القائمين بأمر المسألة الوطنية إلى نهاية الحزب الوطنى والثورة معاً . وفهمى هو المثال القوى لهذا المنتمى إلى الحركات السرية المناوئة للانجليز ، لكنه لا ينشغل لحظة واحدة

بمأساة الفئات الكادحة من المجتمع المصرى التى شاركت فى حركة الحصول على الاستقلال دون أن تنال ثمرة تذكر .

أما فى قصر الشوق فإن كمال عبد الجواد يحتل الشاشة كلها ، ويصبح هو البطل المأزوم ، بطل العصر الممزق بين الفكر اليسارى المتكامل والسلوك الوفدى القلق . وجاءت نهاية الجزء الثانى من الثلاثية إعلاناً صريحاً بجوهر الأزمة . لقد وصلت المشكلة الاجتماعية إلى مرحلة عالية من النضج والاكتمال ، بحيث لم يعد حزب الوفد قادراً على تجاوز هذه المشكلة أو حلها . أصبح المنتمى إلى الوفد عاجزاً عن تقديم الحل الثورى الممكن للمرحلة . وأثبت حزب الوفد بما لا يدع مجالا للشك أنه حزب البرجوازية المسور بأسوارها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، بحيث لا يستطيع أن يقدم شيئاً إلى مشكلات الطبقات الشعبية التى آزرته أثناء الكفاح المشترك ضد الاستعمار . إن أزمة المنتمى فى تلك المرحلة الوسطى هى أزمة الحرية فى مدلولها العميق، أى حين يصبح شعار «الخبز والحرية» هو الشعار الأكثر ثورية لطبيعة المرحلة . وقد كانت جميع المدارس الليبرالية فى الكفاح المصرى — وعلى رأسها الوفد — قد استنفدت طاقتها الثورية إلى أبعد مدى يتسع لمصالح الفئات الطبقية التى تعلمت النضال فى المدارس الليبرالية وحدها . وكان المثقف الثورى فى محنة مريرة ، عندما يجد حزبه الأثير — الوفد — ينكص عن الكفاح ، بينما ما تزال فى الجعبة النظرية مشكلات فورية عديدة تتطلب حلولا سريعة . وكان واضحاً أن هذه الحلول لم تعد فى حوزة الوفد بصورة نهائية ومطلقة .

والحق أن الطبقات الشعبية لم تكن فى انتظار القيادات البرجوازية المأزومة ، بل كانت تبحث بنفسها عن حلول ثورية لأزمتها ، وبالرغم من أن السكرية تعرض بالتفصيل لهذا الحل الثورى الذى استراحت اليه الطبقات الشعبية وأنها وجدت فيه المخلص الطبيعى . . إلا أن نجيب محفوظ لم يعد ذلك الفنان الذى يستعرض الحلول بطريقة آلية مباشرة ومن خلال حواريات تقريرية مبتسرة . لقد أفاد بلا ريب من وسيلة الاستقطاب للنسيج الأساسى فى شريحة البرجوازية الصغيرة ، وأحس أنه أوفى هذا النسيج حقه فيما سبق الثلاثية من أعمال وبقى أمامه استقطاب جديد يحل مكان الاستقطاب القديم ولا يلغيه . بقى أمامه اليمين واليسار .

وكان اليسار الايجابى المتكامل ، هو الحل الذى تراءى لنجيب محفوظ ، كى ينقذ مصر من أزمتها الاجتماعية . كان هذا اليسار رؤيا ضبابية غائمة فى بين القصرين فلم يرتفع فهمى إلى المستوى الثورى الشامل للقضية الوطنية والقضية الاجتماعية معاً . وكان هذا اليسار فى أزمة المخاض التى أصابت كمال عبد الجواد فى قصر الشوق ، فلم يتجاوز محنة التناقض بين الفكر والسلوك ، ثم جاء هذا اليسار فى السكرية واقعاً حياً متطورا مع أحداث الفن والتاريخ .

أقول إذن، أن رؤية نجيب محفوظ لأزمة المجتمع المصرى كانت رؤية يسارية. تتضح من فهمه للبناء التركيبى للأحداث ، فتطور مراحل الكفاح المصرى من الحزب الوطنى إلى حزب الوفد إلى الحركات الاشتراكية ، هو تطور يتفق مع مفهوم اليسار لحركة التاريخ . كذلك جاء تفسيره لمراحل التطور المختلفة من نهاية الحزب الوطنى والثورة إلى أزمة الوفد إلى بزوغ الحل الاشتراكى ، تفسيرا يساريا واضحاً. ولكن علاقة نجيب محفوظ بالتاريخ ليست هى علاقة المفكر السياسى ، وإنما هى علاقة الفنان . وقد سبق لى أن قلت فى غير هذا المكان أن هناك اتجاهين أساسيين فى علاقة الفن بالتاريخ : أولهما يتخذ فيه الكاتب من التاريخ ما يبلور له قضيته الفكرية ، من شخوص وأحداث وتجارب . والآخر تستهويه من التاريخ بعض مراحل فيميل إلى تفسيرها وتحليلها — على ضوء منهجه فى التفكير — تفسيراً فنياً . وهناك اتجاه يستميله التاريخ لمجرد أن أحداثه مليئة بعناصر الحبكة الدرامية[1]. ويخيل إلى أن مؤلف الثلاثية قد أفاد من هذه الاتجاهات الثلاث ، فكأن قضيته الفكرية — الانتماء — لم تفارقه قط ، كما أن وجهة نظره الفكرية — اليسار — لم تفارقه قط ، كذلك كان منهجه فى التفكير الفنى قد تجاوز التحديات والقوالب السكونية ، وأضحت الشخصيات والحوادث والمواقف ، كلا واحدا متفاعلا ، يتصارع فيه الفكر مع الواقع صراعاً ديناميا حارا .

يقول جاك جومييه فى دراسته الموجزة عن الثلاثية « لقد اتسعت — أى الثلاثية — فى مداها كله لتوضيح شخصية أحمد عبد الجواد وكمال وياسين وعائشة وخديجة من جميع النواحى فى فترة ربع قرن . أما الأحفاد الثلاثة فلم يبلغوا مبلغ الرجال إلا فى نحو ١٩٤٠ ، فلم يتسع المجال فى الثلاثية لتوضيح شخصياتهم من جميع

(١) مجلة « أدب » اللبنانية ــ العدد الثانى ــ ١٩٦٢ .

جوانبها» . وليس هذا القول صحيحا ، فالتراكم الكمى لأحداث بين القصرين وقصر الشوق ، كان بمثابة الأرضية للتغير الكيفى الذى حدث فى السكرية . أى أن السكرية هى لحظة التغير الثورى فى مجرى التاريخ المصرى الحديث . ومعنى ذلك أن تجسيد هذه اللحظة لا يتطلب أكثر من بلورة الاستقطاب الايديولوجى الذى حدث فى نماذج نمطية . وهذا مايفسر لنا كثرة التفاصيل ودقتها وضرورتها فى الجزء الأول والثانى من الثلاثية ، فقد كانت هذه التفاصيل هى الصياغة الوحيدة الصحيحة التى تستوعب أطنان التراكمات الكمية التى أدت فيما بعد إلى ذلك التغير الكيفى الحاسم فى الخريطة السياسية المصرية . فلم تكن ضبابية المنتمى اليسارى أو دروشة المنتمى اليمينى فى القاهرة الجديدة وخان الخليلى وبداية ونهاية إلا تجسيدا لخطورات المنتمى من حيث الكم والنوع فى تلك المرحلة السابقة على إبرام المعاهدة . فقد كانت المعاهدة مرحلة كاملة فى تاريخنا السياسى هى مرحلة الأزمة التى سببت بلبلة هائلة فى تفسير الأحداث وتوجيهها على السواء . ولقد كانت إيذاناً لليسار بأن ينفلت من الضباب كما كانت فرصة اليمين فى التنظيم السياسى الشامل . والتفرقة الحاسمة بين التاريخ والفن هى التى توجب علينا ألا نحاسب نجيب محفوظ حساباً تاريخيا على دقائق الخريطة السياسية للبلاد . فإذا كانت مصر الفتاة تمثل جناحاً فاشياً خطيراً حينذاك فإن الإخوان المسلمين كانوا أكثر تمثيلا للفكرة الفاشية لأنهم أكثر توغلا بين الجماهير وفى مجال الفن يضيق العمل الروائى بالحصر ويكتفى بالنمط والنموذج ، لذلك يكتفى الفنان بما جاء على لسان عدلى كريم من أن مصر الفتاة جماعة فاشية مجرمة ، ولكنه يتيح الفرصة كاملة أمام عبد المنعم شوكت ليدلى بوجهة نظر اليمين المتطرف ممثلا فى الإخوان المسلمين . ولقد مر المؤلف بنماذج سبق أن التقينا بها فى أعماله السابقة كرضوان ياسين الذى يقترب فى وصوليته وانحلاله من شخصية محجوب عبد الدايم ، وشخصية عبد الرحيم باشا عيسى التى تقترب من قاسم بك فهمى ، وهكذا إلا أن اتجاه السهم فى الثلاثية كان يرسمه أحمد وعبد المنعم شوكت فى صراع متبادل وتفاعل حى ، جعل نجيب محفوظ يقول فى حديث له « ... ولا أعتقد أن أحد قرأ الثلاثية دون أن تتركز عواطفه فى شىء معى واضح »[1] . واكتفى مؤقتاً — بهذه الكلمات — فى نفى أسطورة الحيـــاد التى يلصقونها عن جهل بأدب نجيب محفوظ .

---

(١) الكاتب يناير ١٩٦٣

وسوف تتحدد مهمتنا الآن فى الكشف عن طبيعة الحركة الصراعية التى تتفاعل بها الشخصيات والأحداث فى السكرية ، رواية الانتماء الايجابى المتكامل ناحيتى اليمين واليسار . وذلك حتى نضع أيدينا على اتجاه السهم الذى يشير به نجيب محفوظ إلى مفهومه عن حركة التاريخ . وأرانى أعود إلى جومييه لأجده يقول « .. إننا نلاحظ أن كلا من الأخوين برىء من هذه الأوضاع أو الانقسام النفسى الذى كان يشمل حياة كمال خالهما ويمنعه من المضى فى أى اتجاه » . والحق أن هذا هو رأى كمال نفسه « إن الجيل الجديد يشق سبيله العسير إلى هدف بين دون شك أو حيرة ، ترى ما سر دائى الوبيل ؟ ! » .

كانت نقطة انطلاق الصراع هى الاتفاق على أن الوفد أفضل الأحزاب ، ولكنه لم يعد مقنعاً على وجه شاف . ومن نقطة الاتفاق هذه ينطلق الاختلاف ثم الصراع . والاختلاف يتبلور فى الأرضية السياسية لكل منهما . فعبد المنعم لم يعد كمأمون رضوان يكتفى بالحماسة الدينية والتخصص فى الشريعة الإسلامية . كلا ، بل هو يستمع إلى أحد زملائه فى الشعبة يسأل مرشدهم : أليس من الحكمة أن نتجنب السياسة ؟ فيجيب الشيخ بهذه الكلمات التى تستقر فى أعماق عبد المنعم « الدين هو العقيدة والشريعة والسياسة ، إن الله أرحم من أن يترك أخطر الأمور الانسانية دون تشريع وتوجيه » . وعبد المنعم يشارك مأمون رضوان فى الحساسية الدينية إزاء ما سمياه بالخطيئة ، فهو يرفض اللقاء المختلس على بسطة السلم فى الظلمة مع بنت الجيران . وهو فى هذا السلوك يريد أن يكون منطقيا مع ما يفكر به وهو يحاول إقناع أصدقائه قائلا : إن الشبان يتهددهم زيغ فى العقيدة ، وانحلال فى الخلق ، وليس الرجم بأشد ما يستحقونه . أما أحمد فيستشعر هو الآخر إيمانا عميقاً وتعصبا شديدا لما يؤمن به « بإيمانى الخاص ، إيمانى بالعلم وبالانسانية وبالغد ، وبما التزمه من واجبات ترمى فى النهاية إلى تمهيد الأرض لبناء جديد » . وهنا يلتحم به عبد المنعم قائلا :

— هدمت كل ما الإنسان إنسان به .

— بل قل إن بقاء عقيدة أكثر من ألف سنة آية لا على قوتها ، ولكن على حطة بعض بنى الانسان ، ذلك ضد معنى الحياة المتجددة . ما يصلح لى وأنا طفل يجب

أن أغيره وأنا رجل ، طالما كان الإنسان عبداً للطبيعة والانسان وهو يقاوم عبودية الطبيعة بالعلم والاختراع كما يقاوم عبودية الانسان بالمذاهب التقدمية ، ما عدا ذلك فهو نوع من الفرامل الضاغطة على عجلة الانسانية الحرة !

فقال عبد المنعم « وكان فى تلك اللحظة يكره فكرة أخوة أحمد له :

ـــ الإلحاد سهل، حل سهل هروبى ، هروبى من الواجبات التى يلتزمها المؤمن حيال ربه ونفسه والناس ، وليس من برهان على الإلحاد يمكن أن يعد أقوى من البرهان على الايمان ، فنحن لا نختار هذا أو ذاك بعقولنا بقدر ما نختاره بأخلاقنا » .

ولا يفوت الفنان أن يومىء إلى اتجاه آخر يتستر خلف العلم قائلا على لسان أحد أصدقائهما ـــ حلمى عزت ـــ « إيمان . . انسانية . . الغد ، كلام فارغ ، النظام القائم على العلم وحده ينبغى أن يكون كل شىء ، يجب أن نؤمن بشىء واحد هو استئصال الضعف البشرى بكافة أنواعه ، ومهما بدا عملنا قاسيا ، وذلك الوصول بالبشرية إلى مثال قوى نظيف ، ولا يكتفى نجيب بهذه الايماءة ، بل يضيف قائلا بأنه « كان أحياناً تعتريه نوبات ثائرة غامضة » .

إن شخصيات كرضوان ياسين وحلمى عزت ورياض قلدس ، لا يجىء بها المؤلف عبثاً ، بل هو يصوغ الواقع الايديولوجى كانعكاس للواقع الاجتماعى . ثم يبادر بالقاء اليمين واليسار على السواء بين أحضان هذا الواقع ، حتى يتم التفاعل والصراع فى إطار كامل الموضوعية . لذلك نحن نلتقى بشخصية قلدس ـــ على سبيل المثال ـــ كممثل لتيار الشباب القبطى المتحرر من سلطان العقيدة ، ولكنه أسير الانتماء إلى أقلية مضطهدة ، فهو يرى أن الأقباط جميعاً وفديون لأنه حزب القومية الخالصة التى تجعل من مصر وطنا حراً للمصريين على اختلاف عناصرهم وأديانهم. ورياض قلدس نموذج لهذا القلق المرير الذى يحسه كل من عانى ويلات هذه المشكلة . يقول رياض : « المرجو ألا نكون ثمة مشكلة ، يؤسفنى أن أصارحك بأننا نشأنا فى بيوت لا تخلو من ذكريات سود محزنة ، لست متعصباً ولكن من يستهين بحق إنسان فى أقصى الأرض ـــ لا فى بيته ـــ فقد استهان بحقوق الانسانية جميعاً » ثم يحلل المشكلة تحليلا علمياً دقيقاً فيؤكد أنها ذابت فى مشكلة الشعب

كله . بمعنى آخر ، أزمة الأقباط هى أزمة الديموقراطية التى يعانيها الشعب المصرى جميعه . لهذا يحتقر رياض الفاشية والنازية وكافة النظم الدكتاتورية ، أما الشيوعية فخليقة بأن تخلق عالماً خالياً من مآسى الخلافات العنصرية والدينية والمنازعات الطبقية » .

هذه الأرضية الايديولوجية لعالم السكرية ، تلتقى بواقع اجتماعى محدد . فأحمد شوكت يقع فى هوى فتاة أرستقراطية تجعله يقول « إن القلب فى أهوائه لا يعرف المبادىء ، وهيهات أن تتعارض المبادىء الشعبية مع الحب الارستقراطى » ثم يفاجأ بأن الفتاة حددت مع والدها شروطاً لزوج المستقبل أقلها احتمالا ألا يقل مرتبه عن خمسين جنيها شهريا . ولكن أحمد يبادر بالتهكم عليها وتركها . ثم يعمل بالصحافة الحرة ، لا كما كان يعمل على طه بل إن الأحرار كثيرا ما يضطرون إلى إذاعة آرائهم بالمنشورات السرية كما تقول سوسن حماد . وهى الفتاة التى التقى بها فى مجلة الانسان الجديد . وهى على الطرف النقيض من علوية صبرى — الفتاة الارستقراطية — لأنها ابنة عامل مطبعة ، ومثقفة من الداخل ، وتعمل بالصحافة وثورية أيضا فيما يبدو . إن سوسن تعرف كمال عبد الجواد من كتاباته وينتهز الفنان هذه الفرصة لكى تصبح هذه الكتابات هى المحك للتفاعل بينها وبين أحمد ، فتقول وهى تبتسم ، « لا موقف له ، إن موقف الكاتب لا يمكن أن يخفى ، إنه مثل من المثقفين البرجوازيين يقرأ ويستمع ويتساءل ، وقد تجده فى حيرة أمام المطلق ، وربما بلغت به الحيرة حد الألم ، ولكنه يمر سادرا بالمتألمين الحقيقيين فى طريقه » . ولما كان أحمد شوكت هو الوجه الآخر لكمال عبد الجواد ، هو الجانب الخفى من تكوينه الرامز إلى جيل الأزمة ، فإنه — كمال — يسارع بالقول « ربما كان من الخطأ أن نبحث فى هذه الدنيا عن معنى بينا أن مهمتنا الأولى أن نخلق هذا المعنى » . وفى المستوى السياسى يسخر من أعماقه الصارخة ، « يجب أن تعبد الحكومة أولا كى تعيش مطمئناً ، أو متى يعامل المصريون كالآدميين ؟ » وقد علمته الحياة السياسية فى مصر — يقول المؤلف — أن يمقت الدكتاتور من صميم قلبه .

وكما كان اللقاء بين سوسن وأحمد بمثابة المحك المباشر لشخصية كمال ، كان

هذا اللقاء أيضاً بمثابة المحك المباشر لشخصية عبد المنعم . فهى تنفذ إلى جوهر الدعوة الاشتراكية فى الإسلام ، لتصيح فى وجه أحمد : « ـ قد يكون فى الإسلام اشتراكية ، ولكنها اشتراكية خيالية كالتى بشر بها توماس مور ولويس بلان وسان سيمون ، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعى فى ضمير الإنسان بينما أن الحل موجود فى تطور المجتمع نفسه ، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفراده وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية ، وفضلا عن هذا كله فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دوراً خطيراً ، لا ينبغى أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا فى الماضى البعيد ، قل هذا لأخيك .

فضحك أحمد فى سرور غير خاف وقال :

ـ أخى شاب مثقف وقانونى ذكى ، إنى أعجب كيف يتحمس أمثاله للاخوان !

فقالت بازدراء :

ـ الاخوان يصطنعون عملية تزييف هائلة ، فهم حيال المثقفين يقدمون الإسلام فى ثوب عصرى ، وهم حيال البسطاء يتحدثون عن الجنة والنار ، فينتشرون باسم الاشتراكية والوطنية والديموقراطية » .

ولا يقتصر التفاعل بين سوسن وأحمد على النقاش العقلى المحض ، وإنما يتجاوزه إلى ما هو أكثر عمقا ، إلى صميم العلاقة بين سوسن وأسرة آل شوكت فإذا كان الفارق الطبقى هو الذى حال بشكل واضح بين أحمد وعلوية صبرى فإن هذا الفارق مايزال قائماً بصورة معاكسة بينه وبين سوسن حماد . و بالرغم من أن أحمد يحب سوسن ولا يعير كلامها عن أسرته أدنى التفات ، إلا أنها تتمسك بالكرامة التى يجب أن يضعها فى الاعتبار عند أهله وهم يناقشون المسألة . ولقد كانت سوسن محقة تماماً فى إثارتها هذه النقطة ، وذلك أن الأسرة الشوكتية لم تسلم لابنها بسهولة . فكما أنها ناهضت عبد المنعم فى زواجه من إبنة زنوبة العوادة ، فإنها كذلك تناهض أحمد فى زواجه من إبنة عامل المطبعة . ويؤدى هذا المحك للتفاعل ، إلى موقف ممتاز لكمال عبد الجواد . إذ هو يبادر بالوقوف إلى جانب

إبن أخته. ولا شك أن لهذا الموقف جانبه الرمزى الصرف ، فهو يعنى أن كمال ينتصر بعقله للزواج ، أو بالأحرى جانب من عقله . ومع ذلك فإن تسلسل الأحداث يحيطنا علما بأن كمال رفض الصورة الجديدة من عايدة حين رفض شقيقتها بدور .

ويلح نجيب محفوظ على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، فنحن نستمع إلى عدلى كريم يوجه حديثه إلى أبنائه من الشباب الثورى قائلا :

— حسن أن تدرسوا الماركسية ، ولكن تذكروا أنها وإن تكن ضرورة تاريخيه إلا أن حتميتها ليست من نوع حتمية الظاهرات الفلكية ، إنها لن توجد إلا بارادة البشر وجهادهم، فواجبنا الأول ليس فى أن نتفلسف كثيرا ولكن فى أن نملأ وعى الطبقة الكادحة بمعنى الدور التاريخى الذى عليها أن تلعبه لإنقاذ نفسها والعالم جميعاً .

— المجتمع الفاسد لن يتطور إلا باليد العاملة ، وحين يمتلىء وعيها بالايمان الجديد ، ويمسى الشعب كله كتلة واحدة مع الإرادة الثورية ، فهنالك لن تقف فى سبيلنا القوانين الهمجية ولا المدافع .

— إن مهمتنا الأولى أن نحارب روح القناعة والخمول والإستسلام، أما الدين فلن يتأتى القضاء عليه إلا فى ظل الحكم الحر .

— حتى الرجعيون لم يجدوا بدا من استعارة اصطلاحاتنا ، وهم لو سبقونا إلى الانقلاب فسوف يحققون بعض مبادئنا ولو تحقيقا جزئياً ، ولكنهم لن يوقفوا حركة الزمن المتقدمة إلى هدفها المحتوم ، ثم أن نشر العلم كفيل بطردهم كما يطرد النور الخفافيش .

أقول أن نجيب محفوظ يلح على توجيه حركة الانتماء إلى اليسار إلى مزيد من الوضوح والتبلور ، وأضيف أنه يجند خاتمة السكرية فى إنارة الجزء الأخير من السهم الذى يشير إلى مفهومه عن حركة التاريخ . فأزمة الحرية لا تعنى بالنسبة لأحمد شوكت إلا إحدى محطات الوصول إلى الحرية . وإذا كانت الأزمة تجمع الشيوعى والإخوانى والسكير والسارق فى مكان واحد مظلم رطب ، بسجن أحد أقسام البوليس . . فإن أحمد شوكت وحده هو الذى تلوح له خلال قضبان

النافذة الصغيرة «طلائع النور وانية رقيقة» ! من أعماق الظلمة يرى المنتمى اليسارى طلائع النور القادمة مع الغد . وهو وحده الذى يردد بكل إيمان وثقة أنى أؤمن بالحياة والناس ، وأرى نفسى ملزماً باتباع مثلهم العليا ما دمت أعتقد أنها الحق إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب ، كما أرى نفسى ملزماً بالثورة على مثلهم ما أعتقد أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة ، وهذا هو معنى الثورة الأبدية. هذه الكلمات بعينها هى التى يرددها كمال — الحائر العظيم — فى نهاية الثلاثية، يرددها بعد أن طار فكره فجأة إلى الطور ، إلى المعتقل . هذه النهاية التى توضح أكثر فأكثر منهج الفنان فى التفكير الفنى . فهو يخلق اليمين واليسار — وهذه هى الموضوعية — ثم يسقط وجهة نظرة الفكرية على مسار الأحداث فلا نرى عبد المنعم إلا تائها بين شيخه وزوجه ، بينما نتتبع ملامح الثورة على وجه أحمد وسوسن وعدلى كريم ورياض قلدس ، إلى أن تتركز تماماً فى شخصية أحمد شوكت . ومن هذا التركيز تتفرع أشعة « القيم » التى يدعو إليها نجيب محفوظ وهى قيم العلم والإنسان والمستقبل، قيم اليسار التى يصوغها أحمد فى كلمات: «ماذا يدفعنى فى هذا السبيل الخطير الباهر ؟ ألا أنه الإنسان الكامن فى أعماق ، الانسان الواعى المدرك لموقفه الانسانى التاريخى العام» . قيم المنتمى اليسارى هى رأس السهم الذى ترسمه نهاية السكرية فى اعتراف أحمد شوكت . . . بوسعنا أن نتزوج وأن نتجنب المتاعب ونقنع برغد العيش ، ولكنها تكون حياة بلا روح ، لشد ما يبدو لى المبدأ أحياناً كأنه لعنة مصبوبة علينا من القضاء والقدر ، إنه دمى وروحى ، كأننى المسئول الأول عن الانسانية جميعاً» .

لم يعد الانتماء إلى اليسار مجرد رد فعل على الدين ، ولكنه موقف إلى جانب العلم والمجتمع الانسانى والتاريخ. وإذا كانت النهاية «فى السكرية» هى السجن ، فإنها تعنى شيئاً واحداً ، هى أن المنتمى إلى اليسار دخل مرحلة جديدة من مراحل أزمة الحرية فى بلادنا ، ولكنها مرحلة مختلفة كيفيا عن مرحلة كمال عبد الجواد. ولقد تسلح المنتمى بمعظم أدوات التغيير الحضارى الشامل ، ولم يعد أمامه سوى التوقيت الصحيح . والأزمة الجديدة ليست أزمة الديموقراطية الليبرالية فى ظل الأحزاب الرجعية وحدها ، إنها أزمة جذرية عميقة تضع النظام الاجتماعى بكامله بين قوسين .

لقد سبق لإحسان عبدالقدوس أن صور الانتماء اليسارى على أنه لعبة جنسية فى « لا شىء يهم » ، كما صوره يوسف السباعى على أنه خائن فى « جفت الدموع » ، كما صوره ثروت أباظة على أنه حاقد فى « قصر على النيل » . . وقبلهم قال نجيب محفوظ كلمته ، ولكنه يعود ليقولها مرة أخرى .

* * *

الفرق بيننا وبينهم فى الغرب ، هو فرق حضارى . فنحن لم نعان الثورة الحضارية المعاصرة ، بمعنى أننا لم نسهم — نحن المعاصرين — فى بناء عصر هذه الثورة . فى أوروبا — على المستوى الفكرى — أسهموا فى حل مأساة مجتمعهم منذ الاشتراكيات الخيالية إلى الاشتراكية العلمية . وفى المستوى التكنولوجى ، صنعوا بأيديهم وأذهانهم ووجدانهم كل شىء . نحن — بمعنى أدق — متخلفون. ومن هذه الزاوية تنشأ عند المثقف فى بلادنا ، أزمة التناقض بين « الاتجاه » العقلى نحو الغرب ، و« التكوين » الحضارى المتخلف عند الشرق. والتخلف هو الأنظمة الاجتماعية البدائية ، والأنظمة المتسلقة على كتفى الفكر الأوروبى الحديث ، وهو أيضاً الفرق بين الكنيسة الأوروبية والمسجد العربى ، بين الحضارة المستوردة والحضارة الأصيلة . إن الفرق بيننا وبين الغرب يرادف التشابه القائم بين الفلاح المصرى الذى يعيش فى عصر الفراعنة دون أن يصنع مجداً حضارياً مثلهم ، وبين المثقف المصرى الذى يعيش فى القرن العشرين دون أن يسهم فى حضارته . وهذه هى الأزمة التى بلورت فى وجدان نجيب محفوظ ، الخيوط الأولى فى روايته الكبرى « أولاد حارتنا » .

فلقد أحس نجيب محفوظ منذ الوهلة الأولى أن الدين يشكل ركيزة أساسية فى بناء القيم الذى نعيش بين جدرانه فى الشرق . وعن طريق الدين أراد أن يدخل عالمنا الروحى حتى يستطيع — وهو داخل البناء — أن يستبدل هذه الركيزة الكبرى فى حياتنا ، بركيزة أخرى عرفت طريقها إلى العالم المتحضر منذ زمن بعيد وكانت الركيزة الجديدة التى حاول نجيب أن يحلها مكان الركيزة القديمة هى العلم ، ولذلك فزعت الرجعية فى مصر فزعاً شديداً حين كانت أولاد حارتنا تنشر يومياً فى جريدة الأهرام خلال الفترة الواقعة بين ٢١ سبتمبر عام ١٩٥٩ و ٢٥ ديسمبر من نفس

العام . وليس من قبيل المصادفة أن تنتهز الرجعية فرصة ملائمة فى ذلك الحين هى أزمة الديموقراطية التى شملت أرجاء العالم العربى ، فتوجه ضربتها — الأدبية — إلى أول عمل أدبى مباشر — بالرغم من رمزيته — يرفع شعارات العلم والتقدم والاشتراكية والحرية . وليس من قبيل التداعى الفكرى أن أسجل هنا نقطة هامة فيما أرى ، بصدد مرحلة الصمت التى وافقت قلم نجيب محفوظ منذ انتهائه من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إلى بداية كتابته لأولاد حارتنا عام ١٩٥٩ . لقد سئل نجيب محفوظ أكثر من مرة عن هذه السنوات السبع ، فكان يجيب دائماً بأنه أحس فجأة — عندما قامت الثورة المصرية فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ — أنه قال كل ما عنده ، وأنه لا يجد جديداً يمكن إضافته . كذلك أجاب بأن الاطار الواقعى استنفد كل ما لديه من طاقة فنية ، وأنه سوف يبحث عن شكل تعبيرى جديد إذا واتاه المضمون الانسانى الجديد . ولاشك أن نجيب محفوظ — بعد الثلاثية — كان يعانى صراعاً عنيفاً خاصاً بأشكال التعبير . ولكن أزمته الحقيقية لم تكن قط أنه لا يجد ما يقوله ، وإنما كانت على وجه التحديد هى أنه لا يستطيع أن يقول ما يريد . فالنهاية الحزينة التى اختارها للثلاثية تقول بصراحة وجرأة أن هناك أزمة فى هذا المجتمع ، وأن هذه الأزمة هى أزمة الحرية والتخلف الحضارى . ولا يمكن لفنان ناضج كنجيب محفوظ أن يقتنع بأن هذا المجتمع المأزوم قد تخلص مما يعانيه ، ولم يعد للفن دور يؤديه فى تغيير هذا المجتمع . بل إن نجيب محفوظ الذى أخلص لقضية الانتماء الثورى إلى جانب التقدم لا يستطيع أن يعفينا من تفسير موقف الصمت الذى اتخذه طوال الأعوام السبعة على ضوء الأزمة العميقة فى كيان المجتمع المصرى . أكثر من ذلك أنه لم يلجأ إلى الشكل الرمزى فى — أولاد حارتنا — إلا لأنه لم يكن قد تخلص بعد من الاحساس بضرورة الأزمة . وانعكس هذا الشعور بالاضطرار على البناء الروائى لأولاد حارتنا فتأرجحت تأرجحاً شديداً بين استخدام الرمز والمباشرة فى إسقاط الرمز على الواقع .

فالحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها ، ويمكن أن تكون مصر وحدها ، ويمكن أن تكون رمزاً مزدوجاً . فهى تجمع بين خصائص الطور الانسانى العام وبين ملامح الأزمة الحضارية التى تعيشها مصر . فقد تسبب الانفصال التاريخى

فى حضارتنا بين المرحلة الفرعونية والقبطية والاسلامية والعربية فى صياغة الانسان المصرى على نحو حضارى معقـد ، كما كان لهذا الانفصال دوره فى تركيز معالم التاريخ الحديث التى ورثناها فى مرحلتنا المعاصرة . لهـذا يجىء نجيب محفوظ فى أولاد حارتنا ليعيد صياغة هذا التاريخ الممزق فى وحـدة فنيه تجسد الرمز والواقع معا .

الحارة إذن ، قد تـكون هى الإنسانية فى مختلف مراحل تطورها منذ المجتمع المشاعى الأول إلى التقسيم الـكبير الأول فى حياة البشر الذى أحالهم إلى سادة وعبيد إلى عصرنا العلمى الحـديث الذى يقدم الاشتراكية حلا حاسما لمأساة الإنسان . والمأساة الإنسانية — على هذا الوجه — ليست المشكلة الاجتماعيـة فحسب ، بل المشكلة الميتافيزيقية أيضا . فثمة خطان متوازيان يلتقيان حينا ويفترقان أحيانا هما علاقة الانسان بسر هـذا الـكون ، أو علاقة النسبى بالمطلق ، وعلاقة الانسان بهذا المجتمع ، أو علاقة الفرد بالمجموع .

غير أن الحارة أيضاً — على وجهها الآخر — هى مصر فى أحدث مراحل تطورها التى تجمع فى تـكوينها عصارة ماضينا كله ، بل إن هذا الماضى يشترك فى خلق الحاضر بكل متناقضاته وتمزقاته العديدة ، ويحمل له فى نفس الوقت الحل الناجز لهذه المتناقضات ، الحل المتمثل فى العلم والاشتراكية .

وسواء كان نجيب محفوظ يعنى بحارته ، الانسانية أو مصر ، أو كلاهما معا ، فإن قضية « الدين والعلم » هى المحور الرئيسى فى الرواية ، هى المحور الرئيسى بمعنى أنها العمود الفقرى المكون من حلقات الانتماء التى تنتهى بالاشتراكية .

وتبدأ أولاد حارتنا بإشارة هامه من المؤلف تتركز فى قوله : « .. وما أكثر المناسبات التى تدعو إلى ترديد الحـكايات . كلما ضاق أحد بحاله ، أو ناء بظلم أو سوء معاملة ، أشار إلى البيت الـكبير على رأس الحارة من ناحيتهـــا المتصلة بالصحراء وقال فى حسرة : هذا بيت جدنا ، جميعنا من صلبه ، ونحن مستحقو أوقافه ، فلماذا نجوع وكيف نضام ؟ » . هذه الإشارة الذكية تفسر أول ما تفسر لماذا يكتب الفنان هـذه الرواية . إنه أحد أولئك الذين ضاقوا بالحال والظلم وتساءلوا لم نجوع وكيف نضام . ولـكن السؤال — هذه المرة — لم يكن موجها

إلى البيت الكبير أو صاحب البيت الكبير . ومنذ اللحظة الأولى يجب أن نوافق نجيب محفوظ فيما ذهب اليه فى حديث له من أن أولاد حارتنا هى النقيض ، على الأرجح ، لرحلة سويفت المشهورة . فتلك كانت نقدا الواقع عن طريق الأسطورة أما أولاد حارتنا فهى — على حد قول صاحبها — نقد للأسطورة عن طريق الواقع[1]. من هنا نستطيع أن نؤكد على نقطة الانطلاق هذه . وهى أن الفنان يصور قصة الحارة البشرية على نحو مغاير للحكايات التى توارثناها جيلا بعد جيل منذ قديم الزمن . «لعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت فى إنشائها» . كذلك فهو — أى الفنان — يومىء بالعلاقة الجوهرية بين مصر والحارة والانسانية حين يستطرد .. «وحارتنا أصل مصر أم الدنيا . أما الجبلاوى صاحب البيت الكبير القائم على رأسى الحارة التى سميت باسمه ، فإنه مهما اختلفت الأقاويل بشأنه ، فإن الجميع يتفق على أنه كان أحد الفتوات الذى استطاع بقوته وبطشه ، أو بحيلته ودهائه أن يستولى على الحارة كلها» . وبالرغم من أننا سنكتشف فيما بعد أن الجبلاوى هذا هو المطلق بالنسبة للإنسان أو هو السر الخالد فى حياة البشر ، إلا أن تصور الفنان لبداية علاقته بالحارة على أنه أول فتواتها الكبار يضعنا وجها لوجه أمام المنهج الفكرى والتعبيرى لنجيب محفوظ فى هذه الرواية . هذا المنهج الذى سيتكشف لنا رويدا رويدا ، كلما استطعنا أن نلتقط المفاتيح المتناثرة على طول الرواية .

وأعود إلى القول بأنه على الرغم من تجسيم الفنان للجبلاوى كرمز للمجهول ، فإن تجسيمه له على أنه فتوة كانت الوحوش تهاب ذكره يضعنا أمام أحد أمرين : إما أن الفنان يسجل موقفين للإنسان إزاء وجوده على الأرض ، وإما أنه يرى وجهين لقضية الانسان على هذه الأرض أحدهما الوجه الميتافيزيقى والآخر هو الوجه الاجتماعى . فهو حين يتساءل أليس من المحزن أن يكون لنا جد مثل هذا الجد دون أن نراه أو يرانا ؟ أليس من الغريب أن يختفى هو فى هذا البيت الكبير المغلق وأن نعيش نحن فى التراب ؟ إنما يبلور لنا جوهر الأزمة التى يعرض لها بالتفكير والتعبير ، وأقصد بها أزمة العلاقة بين مأساة البشر الاجتماعية والحل الميتافيزيقى لها ، إنه هنا يردد كلمات تشبه الصدى لما سبق أن سمعناه على لسان كمال عبد الجواد . لم يكن كمال مؤمنا بالدين ، ولكن إيمانه بالله لم يفارقه قط .

---

(١) حوار — العدد الثالث — ١٩٦٣ .

فإذا نحن سمعنا نجيب يقول : « ولن تظفر بما يبل الصدر أو يريح العقل » فكأنما نحن نستمع إلى صوت كمال عبد الجواد الذى يفيض بالشك . إلا أن تتابع الأحداث يؤكد تطور المنتمى المأزوم إلى الوعى العميق المسئول ، بأوجاع البشر وآلام المجتمع الذى يعيش بين جنباته . « فلقد أصبح الناس فى زمن يشترون السلامة بالأتاوة والأمن بالخضوع والمهانة ، ولاحقتهم العقوبات الصارمة لأدنى هفوة فى القول أو فى الفعل بل للخاطرة تخطر فيشى بها الوجه » ، وهى عبارات صريحة لا التواء فيها ولا يجدى معها التفسير بأنها رمز إلى حال البشرية جمعاء ، فحتى إذا كان هذا صحيحا فإن صدورها عن كاتب مصرى يقول « بتنا من الفقر كالمتسولين » له مغزاه الشديد الوضوح ومن المفيد أن ننقل ما قال نجيب محفوظ على لسان سوسن حماد فى السكرية من أن الأحرار « يضطرون إلى اذاعة آرائهم بالمنشورات السرية ، المقالة صريحة ومباشرة ، ولذلك فهى خطيرة ، خاصة وأن الأعين محملقة فينا . أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، إنها فن ماكر » من المفيد — كما قلت — أن ننقل هذا النص للمقابلة بينه وبين ما قاله نجيب فى بداية أولاد حارتنا « شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا وعاصرت الأحداث التى دفع بها إلى الوجود عرفه ابن حارتنا البار . وإلى أحد أصحاب عرفه يرجع الفضل فى تسجيل حكايات حارتنا على يدى ، إذ قال لى يوما أنت من القلة التى تعرف الكتابة فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا ؟ .. إنها تروى بغير نظام ، وتخضع لأهواء الرواة وتحزباتهم ، ومن المفيد أن تسجل بأمانة فى وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها » إلى أن قال « كانت مهمتى أن أكتب العرائض والشكاوى للمظلومين وأصحاب الحاجات . وعلى كثرة المتظلمين الذين يقصدوننى فإن عملى لم يستطع أن يرفعنى عن المستوى العام للمتسولين فى حارتنا ، إلى ما أطلعنى عليه من أسرار الناس وأحزانهم حتى ضيق صدرى وأشجن قلبى . ولكن مهلا ، فإننى لا أكتب عن نفسى ولا عن متاعبى وما أهون متاعبى اذا قيست بمتاعب حارتنا » .. إن التقابل بين عبارات النصين تعنينى من زاويتين : أولها أن الأمانة والوحدة المتكاملة التى ينشدها ليست إلا وجهة النظر أو العدسة الفكرية التى سيرى بها ويرينا نحن معه أسرار المأساة . فكلمة الأمانة الواردة فى النص لا تتضمن أية تأكيدات من أنه سيروى لنا الحكاية عن مصدر موثوق به لم يكن قائما حين سجلت الحكاية مرارا فيما مضى ، وإنما هو يقصد بها الموضوعية فى تصور الأحداث على ضوء العهد الأخير الذى شاهد أحداثه . أما عبارة الوحدة

المتكاملة فلا يقصد بها سوى المنهج الفكرى الذى آثره فى تتبع أحداث الحارة البشرية وهى أنها ليست أحداثا عفوية تتراكم فوق بعضها بعضا ، وإنما هى مجموعة من المراحل التاريخية المتفاعلة مع ظروفها الموضوعية والمؤدية إلى نتائج محددة بفاعلية البشر ومدى إسهامهم فى توجيهها . والتقابل بين هذا النص والنص السابق عليه هو أن القصة رغم موضوعية بنائها الفنى إلا أنها إحدى الحيل التى يلجأ إليها الأحرار فى التنفيث عن آرائهم الثورية فى تغيير المجتمع . وهذا بالضبط ما يكمله الجزء الأخير من النص الثانى حين يشير إلى الدافع الحقيقى لكتابته هذه القصة ، هذا الدافع الذى لم يكن ذاتيا فحسب — فهو لم يرتفع عن مستوى المتسولين — وإنما كان دافعاً موضوعيا هو متاعب الحارة .

صور نجيب محفوظ البيت الكبير على أنه الفردوس المفقود ، فقد خرج منه أدهم وأميمة لمحاولتهما التعرف على السر الرابض فى إحدى الغرف . السر المكتوب الراقد بين دفتى مجلد موضوع على منضدة بهذه الغرفة العجيبة . كان البيت الكبير فردوسا حقا ، فأصحابه لم تتلوث أيديهم وجباههم بلعنة العمل ، فلم يكن ثمة شىء يفعله أدهم سوى العزف على الناى . وهو يحس أثناء قيامه بالعزف وكأنه يجد فى البحث عن . شىء ما هذا الشىء ؟ الناى أحياناً يكاد يجيب ولكن السؤال يظل بلا جواب . وإذا كان إدريس أحد أبناء الجبلاوى ، قد طرده أبوه لتطاوله عليه، فإن طرد أدهم وزوجته أميمة كان طردا ذا حيثيات أعظم وأجل خطرا ، لأنهما أرادا أن يعرفا السر ، وأن يتحررا من أغلال المجهول . فالمعرفة هى الحرية ، وإرادة الحرية هى اللعنة التى لاحقت أدهم وأميمة . وهكذا يدور بينهما هذا الحوار تقول أميمة :

— من ذا يقاوم الرغبة فى الاطلاع على المستقبل ؟

— تعنين مستقبلك أنت .

— مستقبلى ومستقبلك ، ومستقبل ادريس الذى حزنت عليه رغم ما سبق منه ضدك .

ويحس أدهم أن المرأة تعرب عما فى نفسه ، والحق أنه لم يتركها تسترسل فى حديثها إلا لأن جزءا من نفسه كان بحاجة إلى تأييدها . وبالغ هذا الجزء من النفس

فى تأييدها حين انطلقت تعدد له المزايا المحيطة بمعرفة المصير . . المصير الذى قدر هو أن نجوم السماء لا تعرفه .

فما أن أقدم أدهم على محاولته الخطيرة ، حتى كشف أمره وطرد من البيت الكبير فترك الناى وبدأ يتوكأ على إحدى العربات يبيع الخيار ، وراح يردد لنفسه : لا شىء حقيقى فى هذه الدنيا . كما راح يخاطب أباه العظيم : لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة ؟ لماذا كان كبرياؤك أحب اليك من لحمك ودمك ؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالحشرات ؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها فى بيتك الكبير أيها الجبار ؟ ثم رأى من الحكمة نسيان الماضى وإن كان وليس لنا من زمن غيره، فهو لا يفتأ يقارن بين الحال فى البيت الكبير والحال الراهنة قائلا أن العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، كنت فى الحديقة أعيش ، لا عمل لى إلا أن أنظر إلى السماء أو أنفخ فى الناى ، أما اليوم فلست إلا حيوانا أدفع العربة أمامى ليل نهار فى سبيل شىء حقير نأكله مساء ليلفظه جسمى صباحا ، العمل من أجل القوت لعنة اللعنات ، الحياة الحقة فى البيت الكبير ، حيث لا عمل للقوت ، وحيث المرح والجمال والغناء . ولا تملك أميمة إلا أن تقول : ربما كان العمل لعنة ، ولكنها لعنة لا تزول إلا بالعمل .

وتتوارث الأجيال هموم الآباء والأجداد ، فهاهو ذا الجيل الثانى — قدرى وهمام — أحدهما يرى العمل لعنة من لعنات الدهر ، والآخر يود لو يعرف أمر القصة التى تسببت فى هذا الشقاء كله فالقضيتان قائمتان معاً ومتجاورتان أو هما وجهان لعملية واحدة . فإرادة المعرفة والسيطرة على أسرار المجهول ، تمضى جنباً إلى جنب مع ارادة التحرر من أسر العذاب اليومى من أجل اللقمة . لذلك يأسى همام أسى مريرا وهو يحدث نفسه : «ستفرح أمى يوم تلد هذه الفتاة ولكن ميلاد إنسان قد يجىء بالكوارث ، فوق رؤسنا لعنة من قبل أن نولد ، وأعجب عداوة تلك لا تجد لها من مبرر الا أنها بين أخوين ، الى متى نعانى من هذه الكراهية . ولو نسى الماضى لابتهج الحاضر ، ولكننا سنظل نتطلع إلى هذا البيت الذى لا عزة لنا إلا به ولا تعاسة إلا بسبب منه» .

وذات يوم أرسل الجبلاوى فى طلب همام من الخلاء حيث يأوى مع والديه ، فما أن عاد همام من عند جده حتى تأججت نيران الغيرة فى صدر قدرى ، ووقعت

أول جريمة قتل فى التاريخ ، فقد اغتال قدرى شقيقه همام فى قلب الصحراء ودفنه بين أحشائها . لهذا ردد أدهم بحنق أن الحياة أيضاً أفظع من الموت . خاصة وأن قدرى هرب بعدئذ كما هربت هند ابنة إدريس ، وأصبح الجبلاوى العظيم حفيدة عابرة وحفيد قاتل » . . على أن أدهم — وهو يقرع بكلتا يديه هاوية اليأس — فوجىء بأنه يسمع صوتاً يناديه ، صوتاً خيل إليه أنه يعرفه صوتاً كان يطلب إليه أن يذهب لملاقاة الجبلاوى وهناك سمع أدهم هـذا الوعد الباهر : سيكون الوقف لذريتك . وفى تواريخ متقاربة مات أدهم وأميمـة وإدريس وعاد قدرى وهند ومعهما أطفال . وانتشر العمران بفضـل أموال الوقف . وبين هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا .

إن هذا المدخل الفنى لرواية أولاد حارتنا ، يثير قضيـة الحقيقة الجزئية والحقيقة الـكلية عند نجيب محفوظ . فأدهم فى دقائق حياته اليومية ، فى رغبته الملحة للتعرف على ما تنطوى عليه الوصية المغلقة ، وفى خروجه من البيت الـكبير إلى الخلاء يبيع البطاطا والخيار ، وفى علاقته اليومية بشقيقه المطرود إدريس وفى علاقتـه بابنيه قدرى وهمام : فى هذه التفاصيل جميعها كان يمثل حقيقة جزئية تتراكم مع بقية الحقائق الجزئية الأخرى على طول الرواية ، لتؤدى فيما بعـد إلى الحقيقة الـكلية فى المدى اللانهائى . والحقيقة الجزئية التى يمثلها أدهم ليست هى المعرفة أو الحرية بالرغم من أنه هو مفتاح هذه القضية الرئيسية ، وإنما تمثل حياة أدهم فى البيت الـكبير وخارجه ، أول معانى الحرية ، أو إحدى الخطوات إلى جوهرها . فلقد عرفنا أن الحرية هى العودة إلى البيت الـكبير من ناحيـة ، وهى معرفة المصير من ناحية أخرى . وكان أدهم هو الشمعة الأولى التى أضاءت لنا الطريق إلى هاتين الناحيتين ، أو هو الحقيقة الجزئية الأولى فى الطريق اللانهائى إلى الحقيقة الـكلية .

ثم جاء تفسير الفنان للإنقسام الأول فى تاريخ البشرية معبراً عن معنى الحقيقة الجزئية فى رواية أولاد حارتنا ، فالانقسام لم يحدث قط فى البيت الـكبير — مرآة المجتمع المشاعى فى البدائية الأولى — وإنما حدث خارج جدران هذا البيت حيث الاحساس الجديد بالملكية الفردية يغزو قلوب البشر وعقولهم ويحدد لهم مصالحهم واتجاهات سلوكهم وقيمهم فهكذا رسم نجيب صورة الحارة : بيت ناظر الوقف على رأس الصف الأيمن من المسكن وبيت الفتوة على رأس الصف الأيسر قبالته . أما

أهل الحارة فمنهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهــــوة ، وكثيرون يتسولون وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هى تجارة المخدرات. لقد بدأت الكارثة على أثر اعتزال الجبلاوى الحياة العامة فبالرغم من وعده لأدهم بأن الوقف سيكون لذريته ، إلا أن مأساة رهيبة بدأت حين استأثر أحد النظار بالريع . ثم اطمأن إلى حماية نفسه بنبوت أحد الفتوات مقابل الاغداق على الفتوة وأسرته . والأقوياء إلى الارهاب والضعاف إلى التسول ، والجميع إلى المخدرات . الفتوة وحده يعيش فى بحبوحة ورفاهية ، وفوق هذا الفتوة الأكبر ، والناظر فوق الجميع ،أما الأهالى فتحت الأقدام . ، وإذا عجز مسكين عن أداء الاتاوة انتقم منه فتوة حية شر الانتقام وإذا شكا أمره إلى الفتوة الأكبر أسلمه الى فتوة حية ليعيد تأديبه . فاذا سولت له نفسه أن يشكو إلى الناظر ضربه الناظر والفتوة الأكبر وفتوات الاحياء جميعا وهذه الحال الكئيبة شهدتها بنفسى فى أيامنا الأخيرة صورة صادقة ما يروى الرواة عن أزمان ماضية . أما شعراء المقاهى المنتشرة فى حارتنا فلا يروون الا عهود البطولات متجنبين الجهر بما يجرح مراكز السادة ، ويتغنون بمزايا الناظر والفتوات ، بعدل لا نحظى به ورحمة لا نجدها وشهامة لا نلقاها وزهد لا نراه ونزاهة لا نسمع بها ، يقول أهالى الحوارى حولنا يالها من حارة سعيدة تحظى بوقف لا مثيل له . . ونحن لا ننال من الوقف سوى الحسرات ، ومن قوة فتواتنا إلا الإهانات والأذى . على ذلك كله فنحن باقون ، وعلى الهم صابرون . نتطلع إلى مستقبل لا ندرى متى يجىء ، ونشير إلى البيت الكبير ونقول هنا أبونا العتيد . ونومىء إلى الفتوات ونقول : وهؤلاء رجالنا ، ولله الأمر من قبل ومن بعد» .

أعتقد أنه بات واضحاً ــ من هذا النص المطول ــ أن الحارة هنا هى مصر بعينها . فالراوى قد شهد أحداث الحارة ومآسيها بنفسه ، وهو يشير ــ على وجه التحديد ــ إلى ما دعاه بأيامنا الأخيرة التى لا تختلف عما تقوله الحكايات فى أزمنة مضت . والحارة هى مصر بعينها ما دامت بقية الحوارى تحسدها على ما جادت عليها به الطبيعة من وقف عظيم بالرغم من أن أهل الحارة لا يتمتعون به . والحارة هى مصر بعينها إذ الصبر هو شيمة أهلها والتواكل الغيبى من سماتهم الرئيسية .

والانقسام الأول إذن هو التصور الطبقى المجتمع . وليس الفتوات والناظر وبقية الأقوياء إلا الطبقة السائدة ودولتها وجهاز أمنها . وما المتسولون إلا أغلبية الشعب المقهور. وهذه كلها ليست رموزاً غامضة فى العمل الروائى ، وإنما هى تكاد مع رمزيتها أن تكون شديدة الوضوح والمباشرة . وتدرجت الرموز من البساطة إلى التركيب حين كان التصور الطبقى للمجتمع يتداخل مع تصور مساره الروحى . فلقد تورط نجيب محفوظ منذ البداية فى أنه أقام الوحدة الفنية فى الرواية على ضوء التطورات الروحية الكبرى فى حياة الإنسان من اليهودية إلى الإسلام . تورط لأن هذه التطورات ليست صدى موازياً تماماً للتطورات الإجتماعية . فبينما يؤكد الفنان أنه عاصر الأيام الأخيرة فى الحارة ورأى أنها لا تختلف من حيث الجوهر عن الأيام الغابرة ، نراه يصوغ الوحدة الدرامية فى الرواية على افتراض أن ثلاث حركات روحية كبرى قد أسهمت فى تغيير الضمير والمجتمع الإنسانيين تغييراً بعيد المدى . ولا شك أن هذا التغيير قد حدث بالفعل ، وكان تغييرا كيفياً ، ولكنه لم يكن قط صدى حقيقياً للتغيرات الجذرية الحاسمة التى عرفها الواقع الانسانى عبر سلسلة طويلة من النضال الثورى والتقدم العلمى وغيرهما من عوامل الثورات الاجتماعية الشاملة فى تاريخ الانسانية ، بل إن تصور الفنان لتطور الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى ، انعكس على البناء الروائى بأن تجمدت الشخصيات الثلاثة الممثلة لهذه الحركات فى قوالب متشابهة من ناحية ، وفى إطار المصادر الدينية من جهة أخرى .

وها نحن ذا نستقبل « جبل » رائد المنتمين إلى قضية الانسان فهو يستمع إلى أنغام الأوتار فى الحارة تبدأ بتحية ناظر الوقف والفتوة زقلط «عند ذاك تحركت أمواج التمرد فاحتج دعبس أحد أبناء الحارة على ما يردده الشاعر — نجيب محفوظ يتخذ من الشعر والشعراء مثالا على ما يروج له الفن حول السلطة والسلاطين — إحتج دعبس وراح يدمدم أن سيد الناس يضرب الناس ويظلم الناس ويقتل الناس. آل حمدان تمرغوا فى تراب القذارة والبؤس . فتوتهم يسير بينهم مختالا يصفع من يشاء ويأخذ الاتاوة ممن يشاء ولذلك نفد صبر آل حمدان واصطخبت فى حيهم أمواج التمرد » .

ويقع اختيار الفنان على ربيب نعمة الناظر ، أو نعمة زوجة الناظر على وجه

أدق ، ذلك أن هذه السيدة كانت بمثابة الأم لجبل الذى ولد حقاً فى حى حمدان ، ولكنها هى التى ربته وتكفلت به . ولعل الفنان هنا يريد أن يؤكد على ظاهرة قديمة ، فى تاريخ الانتماء إلى قضية الانسان ، تلك هى أن المنتمى غالباً ما يكون مرتبطاً بوشيجة أو بأخرى، بالفئة التى يعاديها فكره وضميره ورؤيته لحركة التاريخ. هذا الارتباط — أياً كانت درجته أو طبيعته — يصيب المنتمى فى بداية إنتمائه بحالة انقسام فى الشخصية سرعان ما يلتئم فى أتون النضال الثورى من أجل القضية التى نذر لها نفسه . لهذا بدا فى وجه جبل وهو يخاطب سيدته بشأن آل حمدان أنه يعانى ألماً صادقاً ، ولكنه لم يتردد فى أن يقول بحزن واضح : إنهم بؤساء يا سيدتى رغم أنهم أكرم أهل الحارة أصلا . شقت الحزن قلبه ، ومن عجب أن آل حمدان لا يحبونه ، فهم ينظرون إليه نظرة خاصة لطول ما فارقهم وعاش بين جدران الناظر . وهذه أيضاً إشارة رامزة إلى أزمة المنتمى بين وضعه الايديوجى وارتباطاته الطبقية ، فالفئات المسحوقة لا تراه نقياً تماماً من رواسب الطبقة التى عاش فيها . وفى لحظات التأزم هذه يتضح انقسام الشخصية أكثر من ذى قبل «وجد جبل أنه ليس شخصاً واحداً كما توهم طوال عمره ولكنه شخصان ، أحدهما يؤمن بالوفاء لأمه وثانيهما يتساءل فى حيرة : وآل حمدان ؟ ! ونظر إلى الشفق بعين لم تعد ترى إلا ما يكدر الصفو . أصوات تهتف به من النوافذ وهو مار : يا خائن يا لئيم ، وأصوات تهتف به من أعماق نفسه: ان تطيب الحياة على حساب الغير . وجميع الأمور تجرى فى الحارة على سنة الإرهاب ، فليس عجيباً أن يسجن سادتها فى بيوتهم ، وحارتنا لم تعرف يوماً العدالة أو السلام . الرجال سجناء فى البيوت ، والنساء يتعرضن فى الحارة لكل سخرية وأنا أمضغ المهانة فى صمت . ومن عجب أن أهل حارتنا يضحكون ! . علام يضحكون ؟ إنهم يهتفون للمنتصر أيا كان المنتصر . ويهللون للقوى أيا كان القوى ، ويسجدون أمام النبابيت ، يدرأون بذلك كله الرعب الكامن فى أعماقهم . غموس اللقمة فى حارتنا الهوان . لا يدرى أحد متى يجىء دوره ليهوى النبوت على هامته» . . بهذا الحوار الداخلى العنيف يربط نجيب محفوظ بين الحارة ومصر ، وبين الحارة والمنتمى . فالإرهاص لحركة الانتماء هو اكتشاف أماكن الاستقطاب فى الحركة الاجتماعية ، وهو التعرف على مواطن العبودية والاستغلال ، هو الوعى بطرفى النقيض فى مأساة الخبز

والحرية . فالتأكيد الملح على أزمة الديموقراطية فى الحارة ، لا ينفصل مطلقاً عن التأكيد الملح على مأساة الجوع . فإذا أقبل الامتحان الأول لجبل فى صورة فتوة يصارع أحد أبناء آل حمدان ، سارع جبل بالوقوف إلى جانب آل حمدان مهما أدى ذلك به إلى ارتكاب جريمة قتل . ويحسم جبل الصراع الداخلى فى أعماقه بأن يتوجه إلى سيدته قائلا فى بأس : سيدتى ، سأجد نفسى مضطرا إلى الانضمام إلى أهلى فى سجنهم لألقى معهم مصيرهم . فقد أصيب الفتوات بالجنون حين ترامت إلى آذانهم أنباء مقتل زميلهم فى الصحراء . ويؤكد جبل أن انتماءه إلى أهل الحارة هو أشبه ، بالقضاء والقدر حين يقول « لاخيار لى . من العار أن أترك أهلى يبادون وأنا أنعم بظلك » . وعند خروجه من بيت الناظر أدرك مدى الانقلاب الذى جرى فى حياته حتى إذا سئل فى ارتياب من أحد أنباء آل حمدان ، أجابه جبل بهدوء : إنى أعود إلى أهلى . . وأخذ جبل يعد العدة لكفاح طويل بدأ أول الأمر برحلة إلى الخلاء المجاور للحارة ، فتزوج وتعلم حرفة الحواة والثعابين . وعاد إلى الحارة وهو يفكر : هنالك سبيل إلى السعادة الشاملة . ونجيب محفوظ يستمد الصياغة هنا من التجربة الموسوية الواردة فى التوراة ، ولكنه يجردها من ميتافيزيقيتها ويبقى منها على الجانب الرمزى الذى يوضح المراحل الثلاث فى حياة المنتمى من الرفض للواقع الراهن ، إلى التمرد عليه ، إلى الإنتماء ضده . كذلك يرمز هذا الجانب فى جبل ورفاعه وقاسم على السواء إلى دور الفرد فى التاريخ حين يقف هذا الفرد إلى جانب القوى الأكثر تقدماً . ولم يعد جبل يرى سوى الأفندى رأس الاغتصاب وزقلط رأس الإرهاب ، ولم يعد أمام جبل إلا أن يتمثل قول عبدون — أحد أبناء آل حمدان — علام نخاف وليس هناك أسوأ مما نحن فيه . وهو دستور الفئات الكادحة من الشعب التى لا تملك سوى قوة عملها ، فهى ان تخسر فى النهاية سوى أغلالها .

على أن الفنان كان حريصاً للغاية على توكيد معالم الشخصية الانسانية فى جبل ، فهو لا يلبث أن يكابد فى أعماقه حنيناً أليماً إلى أمه ، وفى نفس الوقت يمد يده إلى حمدان للتعاهد فى حماس وفى رجاء ، ويدرك نجيب محفوظ أن كثيرا من حركات الانتماء تمت فى حدود النظام القائم ويرمز إلى مثل هذه المحاولات بما قام به جبل من تصميم على مقابلة الناظر والتفاوض معه . وعند سيدته جهر بأن آله

يعانون ذلا ألعن من الموت «جئت مطالباً بحقوق آل حمدان فى الوقف وفى الحياة الآمنة» فلم يكن من الأفندى إلا أن وصف هـذا المطلب بأنه خرافة . والحق أن السيدة زوجة الناظر لا تمثل سوى الجانب العاطفى من ارتباط جبل بالطبقة السائدة أما الناظر وفتوته فيمثلان الجانب العملى أو الواقعى . لهذا وقعت أحداث الشر على آل حمدان ، ويغمز الفنان دور المثقفين فى المعركة حين يصيح جبل بأحد الشعراء «ترون حكايات الأبطال وتغنون على الرباب فإذا جد الجد تقهقرتم إلى الجحور وأشعتم التردد والهزيمة ، ألا لعنة الله على الجبناء» ولكن جبل لم يكن وحده ، أيده كل رجل وأيدته كل إمرأة وبدأت ثعابين جبل تعرف طريقها إلى بيوت الفتوات حتى وصلت بيت الناظر فاستغاثت زوجته بجبل فقد بلغها أنه يستطيع أن يطرد الثعابين ويحول بينها وبين ان تلدغ أحدا . وأخذ جبل التعهدات على الناظر والفتوات بأن تنعم الحارة بسابق عهدها السعيد فوافقوه وهم يدبرون فيما بينهم خطة لإبادة آل حمدان . ولم يكن هؤلاء بمعزل عن الاشاعات ، فتجمعوا فى مكان وراء إحدى البوابات وحفروا كميناً لعصابة الفتوات فما أن أقبلت بهراواتها حتى سقطوا جميعاً فى الهوة العميقة وراحت دماؤهم ترسم علامة الاستسلام الأبدى . ودخل حى حمدان مرحلة جديدة من تاريخه بزعامة جبل ، بل إن الحى أصبح يدعى بحى جبل . واكتشف الجميع أن جبل إلتقى بالجبلاوى فى الخلاء ، وهو الذى حثه على استرداد حق آل حمدان . وتولى جبل إدارة الوقف ليحقق حلم أدهم فى ألا يكون ثمة عمل للانسان سوى الغناء . وأحصى جبل ما فى كل أسرة من أنفس ووزع الأموال بالتساوى فيما بينها وحتى شخصة لم يخصه بامتياز ، وأرسى القيمة الروحية أو الأخلاقية التى تقول عين بعين . ثم يقول نجيب محفوظ هذه قصة جبل ، كان أول من ثار على الظلم فى حارتنا .

أقول مرة أخرى أن نجيب محفوظ تورط فى صياغة قصة الحارة على ضوء الحركات الروحية الكبرى فى حياة الانسان . ذلك أن المقارنة — التى سيضطر إليها القارىء اضطرارا — بين جبل وموسى ، سوف توقع به بين براثن الفروع الثانوية التى جاءت عرضاً فى الرواية كشعب الله المختار الذى يقابل آل حمدان ، وكقصة موسى مع فرعون وزوجته وبنى إسرائيل . هذه التفاصيل التى لم تجىء فى أولاد حارتنا إلا خضوعا لصياغتها وفق الحركات الدينية الثلاث التى عرفتها المنطقة .

فبالرغم من أن الفنان كان يربط دائماً بين الحارة الأسطورة والحارة المصرية ، إلا أن طلاوة الجانب الأسطورى كانت تستهوى مخيلته الفنية فيستطرد فى تلك التفاصيل التى قد تضلل القارىء . إلا أن لهذه التفاصيل وجهاً آخر هو التفسير الذى أضمره المؤلف فى صياغة الأحداث ، فلم تكن ثمة معجزات ، وإنما هى أقرب إلى عمل الحواة . وهذا هو المنهج الذى سيعالج به الفنان الحلقة القادمة من الرواية . إلا أن هذا المنهج بعينه هو الذى أصاب بعض الشخصيات الرئيسية بما يشبه الجمود ، لما بينها من تقارب شديد فى المقدمات والنتائج . ولم ينقذ هذه الشخصيات من الجمود سوى اختلاف القضايا النظرية التى تناقشها . فبينما تناقش شخصية جبل إمكانية التغيير الاجتماعى فى حدود النظام القائم ، تقبل شخصية رفاعة لتناقش إمكانية التغيير الروحى أولا ، ذلك أن الوقف — يقول رفاعة — لا شىء ، والحياة السعيدة هى كل شىء ، ولا يحول بيننا وبينها إلا العفاريت الكامنة فى أعماقنا . ويكاد رفاعة أن يرتدى ثياب المسيح كما هى فى الانجيل ، لولا بعض التعديلات الطفيفة التى أدخلها الفنان على البناء الروائى كأن تكون ياسمينة زوجة رفاعة التى تخونه مع الفتوة . هى المقابل لشخصية يهوذا الذى أسلم المسيح إلى أيدى جلاديه كما يقول الإنجيل . وكما جعل الفنان من جبل حاويا يدخل الرعب فى القلوب بقوة العلاقة الغريبة القائمة بينه وبين الثعابين ، كذلك رفاعة فهو يتعلم مسألة إخراج العفاريت من النفوس من « كودية زار » . وهكذا يصبح منهج المؤلف هو استعـــارة الهيكل العظمى للأسطورة ، ثم يكسوه بما لديه من لحم ودم يمثل وجهة نظره الفكرية . ونجيب محفوظ يرى من الناحية الفكرية ، أن المسيحية خطوة أكثر تقدما من الموسوية من حيث الطريق إلى السعادة الشاملة للبشر . وهذه الفكرة ترد حسب نظرية ما تقول أن الأديان جميعها كانت مراحل تقدمية فى تاريخ الفكر الإنسانى . وبالرغم من أن هذه الفكرة صحيحة بالنسبة لدين كالاسلام مثلا ، إلا أنها لا تصدق مع المسيحية بالذات . فإذا كان المنطق الأساسى عند رفاعه — أو المسيح — هو المنطق الميتافيزيقى فإنه يصعب القول بأن هذا المنطق من شأنه أن يغير المجتمع تغييراً ثورياً . فحين تصبح مملكتنا فى السماء ، وعندما نطالب بأن نقاوم الشر بالخير ، وأن نحول خدنا الأيسر لمن ضربنا على الخد الأيمن ، لا يمكن أن تؤدى هذه المجموعة من القيم إلى تغيير المجتمع . ولا أشك لحظة فى أن أفكاراً ثورية يمكن أن تبزغ فى

مكان ما وزمان معين وتبطش بها القوى السائدة فلا يدرى بها التاريخ . بينما تتاح الفرصة كاملة للكثير من الدعوات الرجعية أو السلبية — على أقل تقدير — لأنها هادنت أو تجاهلت أو أيدت الأوضاع القائمة . والمسيحية لم تكن قط النظرية الثورية للعبيد فى ظل الأمبراطورية الرومانية ، فقد قامت الثورات حينذاك على أكتاف الوثنيين فى الأغلب ، وانضم اليها الفقراء من المسيحيين كفئة مسحوقة لا كطائفة مسيحية . من هنا يتضح مدى التورط الذى انزلق اليه نجيب محفوظ عندما اتخذ من الحركات الدينية الكبرى إطارا للبناء الروائى . فهذا الجزء الخاص برفاعة لا يشارك فى هذا البناء بنصيب ما ، ذلك أنه يشبه جبل فى مراحل استقبال الدعوة عن طريق اللقاء الخلوى مع الجبلاوى ، ثم يختلف عنه فى الاهتمام بالجانب الروحى من حياة البشر . ولكن هذا الاختلاف البين لم يجعل من رفاعة شخصية روائية ترتفع إلى مستوى الضرورة فنحن مع قاسم سوف نستشعر هذه الضرورة فى مستواها الأرفع .. لهذا أقول أن الفنان لم يلجأ إلى خلق هذه الشخصية إلا لأنها ترادف الحلقة المسيحية من حلقات التطور الدينى للإنسانية ولكن هذا السبب اليتيم لم تبرره وجهة النظرية الفكرية للمؤلف من ناحية ، ولا البناء الروائى من ناحية أخرى . فهو على الصعيد الفكرى يريد أن يقدم الدين فى مقابل العلم ، أو العلم كامتداد للدين فى عصر جديد . وكان يمكن فى هذه الحدود أن يكتفى بانعكاس إحدى الأفكار الدينية الكبرى — كالاسلام — على إحدى مراحل تطور المجتمع البشرى . فكانت مراحل التطور هذه ، تصبح هى العمود الفقرى للرواية . وما الدين أو العلم إلا المادة الخام التى يوزعها الفنان كمحاور فكرية للبناء الروائى . وهو على الصعيد الجمالى ، كان باستطاعته أن يمنح الرواية قدرا أكبر من الصراع الدرامى والتوهج والحرارة إذا خلت من الشخصيات والزوايا والأحداث والمواقف المتشابهة أو المتقاربة . فالجزء الخاص برفاعة لم يكن همزة وصل ضرورية بين جبل وقاسم ، كما لم يكن جبل أيضاً همزة وصل ضرورية بين أدهم وقاسم .. فالحدث الجوهرى الذى تلقيناه من أدهم هو جوهر المأساة ، فالعلاقة بين الانسان والمصير هى علاقة مزدوجة بين الإنسان والمعرفة ، وبين الإنسان والحرية . هذه العلاقة تصطدم فى خط سيرها ، بسر هذا الوجود من جهة ، وبأزمة هذا المجتمع من جهة أخرى — وهما يشكلان فيما بينهما مأساة الإنسان الضارية

فى هذا الكون . ولم يكن جبل سوى المحاولة الأولى للتمرد ، وهو يمهد لقضية الإنتماء الأصيلة فى وجدان البشر . غير أن القضية الفكرية ليست بحاجة إلى المنهج التاريخى فى تأكيدها خاصة إذا كانت الرواية هى البناء الفنى للقضية ، وخاصة إذا كانت الرواية تستخدم الصياغة الرمزية فى بنائها للقضية . لهذا كانت شخصية واحدة تمثل إحدى الحركات الروحية الهامة فى التاريخ — مثل قاسم — كافية تماماً لأن تمثل دور الدين فى قضية الدين والعلم التى يناقشها نجيب محفوظ بالتعبير الفنى .

قاسم يلتقى — أيضاً — بالجبلاوى ، وهو يرى أن السعادة الصافية لاسبيل إلى وجودها إلا إذا توفرت للجميع ، كما يرى أن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير . ويبدو واضحاً أن اللقاء بالجبلاوى ، وأمنية البيت الكبير هى القاسم المشترك الأعظم بين الشخصيات الثلاث : جبل ورفاعة وقاسم . وهو قد يكون خلوة بالذات تعقب الرفض الحاسم الواقع المعاش، واستعداداً لمرحلة التمرد فالانتماء إلى قضية الأغلبية الساحقة من أهل الحارة . والجبلاوى ليس تجسيداً للمطلق أو للقضية الميتافيزيقية فقط ، وإنما هو يشترك أيضاً فى صياغة المشكلة الاجتماعية ، لأنه لا يمتلك « حجة المستقبل » أو المصير فحسب ، بل هو صاحب هذا الوقف أيضاً ، وقد وعد به لذرية أدهم بالتساوى . لهذا فاللقاء الذى يخيل إلى الشخصيات الروائية الثلاث أنه تم بينها وبين الجبلاوى ، ليس إشارة ميتافيزيقية بقدر ما هو دلالة اجتماعية فى نفس الوقت . وقاسم بالذات لا يلتقى بالجبلاوى ويجنح إلى الخيال والأحلام والروحية كرفاعة ، أو التمنى بالسعادة لحى بعينه من بين أحياء الحارة كما فعل جبل . إن قاسم هو الشخصية الوحيدة التى تلتقى بالجبلاوى — فى صورة ما — ثم يخصص جهاده من أجل الحارة بأسرها ، لا عن طريق النقاء الروحى ، بل « لن نطهر حارتنا من الفتوات إلا بالقوة ، ولن نحقق شروط الواقف إلا بالقوة ، ولن يسود العدل والرحمة والسلام إلا بالقوة » وسيتم هذا عن طريق تقوية الأبدان والأرواح معاً .

لقد استفاد نجيب محفوظ إلى أبعد حد من تاريخ محمد والإسلام فى صياغة الدعوة القاسمية . ولم يكن بحاجة مطلقاً أن يفسر أموراً غيبية بمعادلاتها المادية . ذلك أن الإسلام فى نضاله الثورى خلا إلى حد بعيد من غيبيات المسيحية . فالفنان

هنا مقيد بالواقع التاريخي إذا كان ملائماً للصياغة الروائية من جهة ومناسباً للتفسير النظرى من جهة أخرى . وهكذا كان هذا الجزء من الرواية هو أكثرها حيوية وقرباً من الدلالة العامة التى يرمى إليها المؤلف . فالإسلام — بحق — كان تعبيرا ثوريا عن مرحلته التاريخية، لأنه وقف بصلابة إلى جانب الفئات الكادحة من المجتمع فى شبه الجزيرة العربية ، فلم يقدم خبزاً للبطون الخاوية وحسب ، بل قدم الخبز الروحى للقلوب الفارغة وقدم الخبز المادى للبطون ، فى وقت واحد . وهذا هو السر فى عظمة قاسم التى ترتفع به عن مستوى رفاعة وجبل .

لم يقدم لنا نجيب محفوظ فى النماذج الثلاثة سوى المنتمى المثال ، أو المنتمى المفترض . أى أنه يبتغى أن يقدم لنا الانتماء فى صياغته النظرية . فالأحاسيس العفوية للمنتمى تتوزع بين الارتباط العضوى بالأغلبية المسحوقة ، والارتباط العاطفى بالمستغلين . ثم تتم حركة الانتماء من خلال صراع ذاتى مرير بين العاطفتين ، فيرتبط المنتمى نهائياً بالأغلبية المسحوقة والانتماء فى جوهره معركة مع القيم من أجل الارتباط بها ، أى من أجل العمل لتغيير القيم الفاسدة ، بأخرى تسهم فى التطور الاجتماعى .

أكد نجيب محفوظ — بلا ريب — على أن هناك رابطة دم بين حركات الانتماء العفوى (جبل ، رفاعة ، قاسم) والاختلاف الكيفى بينها وبين الإنتماء العلمى الذى سيرد ذكره الآن فى الحديث حول عرفة وحنش . وهو حين يؤكد على رابطة الدم هذه ، إنما يجمع الحركات الثلاث فى دائرة واحدة هى « الدين » لينطلق بعدئذ إلى دائرة أخرى هى « العلم » . فقد ناقش الفنان قضية الانتماء فى مستوياتها الثلاثة : المستوى الإنسانى المطلق ، ومن هنا كان تحديده للمنتمى المثال ، النموذجى ، النمط ، أى المنتمى المفترض . والمستوى العربى الذى ناقش بواسطته علاقة المسألة الميتافيزيقية بالإنتماء الاجتماعى . إذ تصادف أن الحركات الدينية الكبرى نشأت وترعرعت فى هذه المنطقة العربية ، مما تسبب فى الكثير من الآثار الحضارية البعيدة المدى . فالحضارة العربية المعاصرة بإنسانها العربى الحديث ، يحملان العديد من معالم الحركات الروحية الكبرى التى ولدت فى أرضنا ، ولهذا ، فثمة اختلاف كيفى خطير بين المنتمى العربى الذى لا يتجاوز أسوار حضارته ،

والمنتمى العربى الذى يعيش فى عصر العلم ، فى قلب الحضارة الانسانية للقرن العشرين . هذا المنتمى الجديد الذى لم يأخذ من الغرب إحساسه المأساوى الحاد بعبث الوجود ، ولكنه طرح أرضاً كافة القيم الرجعية التى تحول بينه وبين أن يتجاوز ماضيه وحاضره ، إلى حاضر الانسانية المتقدمة ومستقبلها . المنتمى الجديد الذى يتبنى أروع القيم الانسانية المتمشية مع العلم . إنه المنتمى الاشتراكى المصرى ، المستوى الثالث الذى يبلوره نجيب محفوظ فى شخصية « عرفة » ليربط مرة أخرى بين الحارة الأسطورية والحارة المصرية . ورسم الفنان عرفة فى إطار المنتمى المثال أيضاً ، ليقود المثقفين إلى الطريق المضىء فى تلك المرحلة السوداء . أى أن عرفة هو اتجاه السهم الذى يشير به نجيب محفوظ إلى الانتماء الثورى الصحيح . ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآية الجديدة التى تقودنا فى طريق الثورة ، آية المعرفة . ومن حرفة صاحب الاسم ـ السحر ـ نستدل على مادة هذه المعرفة ، وهى القوانين العلمية المضمرة فى المجتمع والطبيعة على السواء . ومن قصة عرفة مع الحارة نعلم أن الوعى بالقوانين العلمية هو الطريق إلى الحرية . وأن الحرية هى إشباع احتياجات الانسان المادية والروحية على السواء . وعلى النقيض من جبل ورفاعة وقاسم ، لا يلتقى عرفة مع الجبلاوى فى الخلاء قبل أن يبدأ انتماؤه إلى قضية الحارة المعذبة . إنه يقبل على الحارة ولا أحد يعرف له أباً ، ذلك أن العلم الذى يرمز إليه لم يكن إحدى حلقات الانتماء العفوى فى سلسلة جبل ورفاعة قاسم ، وإنمـــا العلم مستوى كيفى جديد . والمستوى الكيفى الجديد لا يرفض التراث القديم ، بل يضيف إليه . والحلقة الأخيرة فى التراث القديم ـ وكان يمثلها قاسم ـ كانت تلح على نقطتين : الأولى عبر عنها فى حديثه الداخلى عن الجبلاوى «طعن فى السن وخفت خشيته كهذه الشمس المائلة نحو الأفق . أين أنت وكيف أنت ولم تبدو وكأنك لم تعد أنت » ، وهذه هى المسألة الميتافيزيقية . ثم لنسمعه يخاطب أبناء الحارة جميعا « راقبوا ناظركم فإن خان اعزلوه ، وإذا نزع أحدكم إلى القوة اضربوه» . وهذه هى المسألة الاجتماعية . جاء عرفه لا يجيد عمل الحواة كجبل أو إخراج العفاريت كرفاعة أو المعارك كقاسم . جاء عرفة وهو يجيد الإحساس بمأساة الحارة من زاويتين : الأولى هى « القوى المجهولة » التى يتشوق للاتصال بها وامتلاكها إن استطاع ، والثانية أن الغناء ليس هو

الهدف الأخير « تصور أن يمضى العمر فى فراغ وغناء ؟ هو حلم جميل لكنه مضحك . . الأجمل حقاً أن نستغنى عن العمل لنصنع الأعاجيب » . وليس الانتماء إلى قضايا الآخرين أمراً لا علاقة له بالذات ، فلابد أن يوجد الدافع الذاتى للفرد حتى يكون ثمة همزة وصل بينه وبين المجتمع الذى يناضل من أجل سعادته . لهذا كانت قصة الحب التى تربط بين عرفة وإحدى بنات الحى الذى يسكن بدروما فيه ، كانت بمثابة الشرارة التى أوقدت بين ضلوعه نيران الرفض للواقع، فالتمرد عليه ثم الانتماء إلى قضاياه . وقصة الحب هذه ليست إلا تجسيما فنياً للدافع الذاتى المشتعل فى حنايا المنتمى « حقاً ما أنا بفتوة ، ولا برجل من رجال الجبلاوى ، ولكنى أملك الأعاجيب فى هذه الحجرة ، وفيها قوة لم يحز عشرها جبل ورفاعة وقاسم مجتمعين» . ومن هذه النطقة يبدأ عرفة رحلة تمرده على الفتوات والجبناء والحكايات عن بطولة جبل ورفاعة وقاسم « سيغنى الشاعر وتستيقظ الغرز يا حارة الحسرات » .

إن عملية الرفض الواقع تزاوج بين المأساة الميتافيزيقية والمشكلة الاجتماعية تزاوجا يبلغ درجة الالتحام ، فهكذا يصيح عرفة « كل مغلوب على أمره يصيح كما صاح المرحوم أبوك يا جبلاوى ولكن هل سمعت عن أحفاد مثلنا لايرون جدهم وهم يعيشون حول بيته المغلق ؟ وهل سمعت عن واقف يعبث العابثون بوقفه على هذا النحو وهو لا يحرك ساكنا؟» فالشك من أولى سمات الرفض للجانب الميتافيزيقى ، كأن يقول عرفة : لم أسمع عن معمر عاف طول هذا العمر . فإذا قيل له أن الله قادر على كل شىء ، أجاب فى ثقة أن السحر أيضاً قادر على كل شىء ، وقد يتمكن يوماً من القضاء على الفتوات أنفسهم ، وتشييد المبانى ، وتوفير الرزق لكافة أولاد حارتنا . فإذا قيل له أن قاسم حقق العدالة فى زمن قصير بغير السحر، أجاب فى اعتداد أن عدالة قاسم سرعان ما ولت ، أما السحر فأثره لا يزول . غير أن السحر لن يؤتى أثره الحق إلا إذا كان أكثرنا سحرة ، ولن يتأتى ذلك إلا إذا تحققت العدالة أولا ، إذا استغنى أكثرنا عن الكد وتوافروا على السحر .

هذا المنهج فى التفكير يختلف عن منهج كاتب آخر كتوفيق الحكيم . فالعلم عند نجيب محفوظ هو المنهج العلمى فى التغيير الاجتماعى. والتغيير الاجتماعى وحده

هو الذى يتيح الفرصة لجميع البشر أن يكونوا علماء . أما توفيق الحكيم فى «الطعام لكل فم» ، فيفهم الموضوع على نحو آخر . العلم عنده هو المعمل لا المنهج ، فالعلم المعملى هو الذى سيحول طاقات الطبيعة إلى غذاء بأرخص النفقات ، فيقضى على الجوع . هذا المنهج فى التفكير يتجاهل تماماً الخريطة الطبقية للمجتمع . لهذا لا يفكر فى أن حل أزمة المجتمع يجىء أولا عن طريق الحل الاشتراكى للأزمة الاجتماعية ثم يتيح هذا الحل أن تصبح الغالبية علماء تحارب الجوع أو الفقر كجزء من خطتها فى السيطرة على الطبيعة . إن فهم نجيب محفوظ للقضية فى إطارها الصحيح هو الذى قاده إلى أن يجعل من عرفه — العالم الساحر — منتمياً ثورياً إلى جانب الغالبية المسحوقة من أهل الحارة . لكن الجبلاوى لم يمهد إليه بشىء . «وهو لا يبدو كبير الثقة بالجبلاوى ولا بما تحكى الرباب . ومن المؤكد أنه بات يعطى السحر من جهده ووقته أضعاف أضعاف ما يتطلبه الرزق . وإذا فكر جاوز تفكيره شخصه وأسرته إلى مسائل عامة لا يعنى بها أحد ، كالحارة والفتونة والنظارة والوقف والريع والسحر . وأريد أن أطلع على الكتاب الذى طرد بسببه أدهم إن صدقت الحكايات ؟ لا أدرى ما الذى يجعلنى أؤمن بأنه كتاب سحر وأعمال الجبلاوى فى الخلاء لا يفسرها إلى السحر لا العضلات والنبوت كما يتصورون . ليس غريباً على مجهول الأب أن يتطلع بكل قوته إلى جده ، وحجرتى الخلفية علمتنى ألا أؤمن بشىء إلا إذا رأيته بعينى وجربته بيدى ، فلا محيد عن الوصول إلى داخل البيت الكبير ، وقد أجد القوة التى أنشدها وقد لا أجد شيئاً على الإطلاق ، ولكننى سأبلغ برأ هو على أى حال خير من الحيرة التى أكابدها . ولست أول من اختار المتاعب فى حارتنا . كان بوسع جبل أن يبقى فى وظيفته عند الناظر ، وكان بوسع رفاعة أن يصير نجار الحارة الأول ، وكان فى وسع قاسم أن يهنأ بقمر وأملاكها وأن يعيش عيشة الأعيان ، ولكنهم اختاروا الطريق الآخر» .

لقد آثرت أن أنقل هذا النص المطول حتى نكتشف معالم الرحلة المريرة التى قادت عرفه من الرفض إلى التمرد فالإنتماء الثورى . كان عرفه قد نجح فى صنع إحدى الزجاجات فى معمله ، وهى تشبه القنبلة فى آثار انفجارها . ولكنه بدأ الرحلة إلى البيت الكبير أولا ، وأرجأ العمل مع الفتوات والناظر مؤقتاً . وفى البيت الكبير لم يلتق بالجبلاوى ، وإنما اصطدم بعملاق أسود فتبادر إلى ذهنه

أنه خادم الجبلاوى فسارع إلى قتله والعودة خلال الخندق الطويل الذى حفره من خارج السور إلى داخل البيت . ثم فوجىء بعدئذ بالحارة تنقلب رأساً على عقب فقد جاء من يصرخ قائلا : لله الأمر ، من بعد العمر الطويل مات الجبلاوى . وهى أقرب إلى صيحة نيتشة منها إلى صيحة العلم . وغاص قلب عرفه فى أمواج الحيرة ، فهو لا يدرى إذا كان قد قتل الخادم أو سيده . ولم يعد له إلا أمل واحد هو إعادة الحياة إلى الجبلاوى . أو أنه ما دامت كلمة من الجد العظيم كانت تدفع الطيبين من أحفاده إلى العمل حتى الموت ، فإنه ينبغى على الابن الطيب أن يفعل كل شىء « أن يحل محله ، أن يكونه » . ولكن الناظر والفتوات كانوا لعرفة بالمرصاد ، فهم على يقين بأنه هو الذى تسبب فى موت الجبلاوى وهم على استعداد لإعلان هذه الجريمة لو أنه لم يرضخ لمـــا يطلبون . لهذا كان على عرفة أن ينتقل من بدرومه الحقير إلى بيت فخم يقابل بيت الناظر ، لكى يعمل لحسابه . وهنا يحس عرفه أنه أصبح فى المكان المعادى لأهل الحارة المعذبة . فيستكين قليلا ، إلا أنه لا يهدأ فى البحث عن مخرج . وفى هذه الأثناء يسأل عرفة : لماذا نموت ؟ وما جدوى ذلك كله والموت يتبعنا كالظل ؟ ويهز رأسه فى تسليم وهو يتمتم : الموت يكثر حيث يكثر الفقر والتعاسة وسوء الحال . وإذا حسنت أحوال الناس قل شرهم ، فازدادت الحياة قيمة وشعر كل سعيد بضرورة مكافحته حرصاً على الحياة السعيدة المتاحة . ويجمع الناس السحرة ليتوفروا لمقاومة الموت، بل سيعمل بالسحر كل قادر «هناك يهدد الموت الموت» وفى هذه الأثناء أيضاً ، تأتى عجوز إلى عرفة تصرح له بأن الجبلاوى قال لها قبل صعود السر الالهى : إذهبى إلى عرفه الساحر وأبلغيه عنى أن جده مات وهو راض عنه ! وأكدت المرأة أن الجبلاوى لم يقتل وإنما مات «موتاً طبيعياً بين يديها» . ويدخل عرفة والناظر فى معارك خفية وسافرة إلى أن يقول له الناظر «مهدداً : إذا رميتنا بزجاجة انهالت عليك زجاجات . ولكن عرفه كان قد احتاط للأمر ، فكتب كل أسراره السحرية فى كراسة صغيرة وأعطاها لمساعده « حنش » الذى هرب بها على الفور «وسوف يعود يوماً بقوة لا تقاوم فيخلص الحارة من شرك» هكذا يجيب عرفة وهو فى طريقه إلى الاستشهاد ، إنه لم يستطع أن يخون حارته ولا زوجته الرامزة إلى علاقته الحميمة بهذه الحارة ، لم يستطع وآثر أن يدفن حياً على يدى الناظر والفتوات بدلاً من العيش المترف فى حارة العذاب . وكانت

رسالته قبل الموت هى : لا تخف . الخوف لا يمنع من الموت ولكنه يمنع من الحياة .. واستم ياأهل حارتنا أحياء ولن تتاح لكم الحياة مادمتم تخافون الموت . والغريب حقاً أن الحارة فرحت بمقتل عرفه لأنه فى نظارهم هو السلاح الذى أعطى الناظر والفتوات قوة جديدة واستبداداً عظيما . وبدا المستقبل قاتماً أوأشد قتامة مما كان بعد أن تركزت السلطة فى يد واحدة قاسية غير أن الحارة سرعان ما علمت بحقيقة عرفة ، وكيف أنه هادن الناظر من أجل الحارة ، وكيف أنه أكب على أسرار السحر من أجل الحارة وتخليصها الأبدى من العذاب . وبالرغم من أن الناظر أخذ يوحى إلى شعراء الحارة بالتأكيد على مقتل الجبلاوى بيدعرفة ، إلا أن الناس تلقوا أكاذيب الرباب بفتور وسخرية ، وبلغ بهم العناد أن قالوا : « لا شأن لنا بالماضى ، ولا أمل لنا إلا فى سحر عرفة ، » ولو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر » ووقعت الحقيقة من أنفسهم موقع العجب فأكبر واذكراه ورفعوا اسمه حتى فوق أسماء جبل ورفاعة وقاسم ، وقال أناس أنه لا يمكن أن يكون قاتل الجبلاوى كما ظنوا وقال آخرون أنه رجل الحارة الأول والأخير ولو كان قاتل الجبلاوى .وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعا، وقيل فى تفسير اختفائهم أنهم اهتدوا إلى مكان حنش فانضموا إليه ، وأنه يعلمهم استعداداً ليوم الخلاص الموعود . واستحوذ الخوف على الناظر ورجاله فبثوا العيون فى الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين وفرضوا أقسى العقوبات على أتفه الهفوات وانهالوا بالعصى للنظرة أو النكتة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة فى جو قاتم من الخوف والحقد والإرهاب . لكن الناس تحملوا البغى فى جلد .ولاذوا بالصبر واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم العسف قالوا : لابد للظلم من آخر ، ولليل من نهـــار . ولنرين فى حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب » .

* * *

عرفة إذن يمثل علاقة المنهج العلمى بكل من الطبيعة والمجتمع ، فهو يبحث عن المجهول ويكشف عن علاقة النسبى بالمطلق ، ويحلل أزمة الإنسان الاجتماعية ، ويقودنا عرفة إلى مجموعة من الملاحظات :

● فالعلم — أولا — لم يقتل الجبلاوى ، بل إن الرواية تبدأ وتنتهى دون أن يتمكن المنطق العلمى المألوف من السيطرة على هذا الجزء الخفى من أسرار الطبيعة. وهذا يعنى أن نجيب محفوظ يرى أن « مشكلة الله » لا تدخل فى نطاق العلم أو منطقة نفوذه . وهو فى نفس الوقت لا يعلق المشكلة فى مستواها الميتافيزيقى، بل هو يؤكد أن الله مات ! وهى الحقيقة التى عاصرت العلم ، وإن لم تكن حقيقة علمية! وهذا هو الفرق الكيفى بين عصور موسى والمسيح ومحمد وعصر العلم . أو هو الاختلاف الجوهرى بين الدين والعلم فى محاولة الكشف عن مأساة الإنسان . فبينما يصبح المطلق أو المجهول أو الجبلاوى أو الله ، هو الجدار النفسى الذى يعتمد عليه البشر لحل أزمتهم فى عصر الدين . . يتهاوى هذا الجدار « من بعد العمر الطويل » لا بيد عرفة (!!) إشارة إلى انعدام فاعليته فى الواقع الانسانى . يتهاوى الجدار الإلهى ، ليبدأ عرفة عصرا جديدا يعتمد فيه الانسان على نفسه بمعونة السحر أو العلم .

● كان العلم — ثانياً — منهجاً فى التفكير الاجتماعى ، فقد أيقن عرفة من أن الغالبية المسحوقة لن تستطيع أن تعيش حياتها فى ظل الناظر والفتوات والأثرياء الآخرين ، بل عليها أن تناضل حتى تصل هى بنفسها إلى النظارة ، إلى السلطة . بهذا وحده يتحقق مبدأ العدالة الاجتماعية ، فإذا توفرت هذه العدالة أمكن لأهل الحارة .أو للمجتمع الانسانى ، أو لمصر فى ذلك الحين،أن يصنعوا بأنفسهم الأعاجيب . فلن يكون «الغناء» هو الهدف النهائى كما ظن أدهم بل ستصبح صناعة الأعاجيب ، هى هذا الهدف المتجدد اللا نهائى . المنهج العلمى إذن هو السبيل الثورى الوحيد أمام الطبقات الشعبية الوصول إلى السلطة وتسويد النظام الاجتماعى العادل . وهذا النظام الاجتماعى العادل ، هو السبيل الثورى الوحيد الذى يخلع عن الانسان نير العبودية إلى الأبد ، ويتسع له المجال للخلق أو كما دعاه المؤلف بصنع الأعاجيب .

● لقد ماتت العدالة بموت جبل ، ثم بموت رفاعة ، فبموت قاسم ، ولكنها لم تمت قط بموت عرفه ، أى أن العلم — ثالثاً — لا يموت ، فهو ليس علماً معملياً — وقد قال الناظر لعرفة أنه يستطيع أن يرى عليه بدلا من الزجاجه زجاجات ! —

وإنما العلم هو منهج ،هو طريقة رشيدة ، للحياة . لهذا سوف يعود حنش إلى الحارة بل وسيذهب إلى حنش أبناء الحارة الذين يختفون منها تباعا . . ثم يعود الجميع لتخليص الحارة نهائياً من عصر العبودية . العلم — إذن — هو الثورة .هو الثورة الاجتماعية ، بل هو الثورة الحضارية الشاملة التى سيشهد أبناؤها عصر الأعاجيب. والمجهول الذى يؤمن به البعض يبارك هذه الثورة ، مادام هذا المجهول هو اشتياق الانسان الأبدى إلى مجموعة مجردة من القيم والمثل العليا ،واشتياقه إلى حل طلاسم الوجود . فهذه المرأة العجوز التى جاءت إلى عرفه وهمست له بأن الجبلاوى مات، وهو راض عنه ، إنما تمثل ضمير هذا الشعب الذى صاح بنفسه : لو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخترنا السحر. الشعب إذن إلى جانب العلم ، إلى جانب الثورة، إلى جانب التاريخ . . حتى ذلك الجزء الخاص بتكوينه الروحى عبر آلاف السنين يقف إلى جانب هذه القيم جميعها تعبيرا صادقاً عن كونها هى بعينها مجموعة القيم المطلقة التى كانت تجذب اشتياقه إلى المجهول والمطلق . لهذا تصبح أمنية عرفة هى إعادة الحياة إلى الجبلاوى ، فليس التعبير هنا مرادفاً لعودة الايمان بالله .. كلا ، وإنما هى الرسالة الحقيقية للعلم فى اكتشاف أسرار الكون ، وتحقيق مجموعة القيم المطلقة فى حياة الانسان . إن مجرد التمنى بإعادة الحياة إلى الجبلاوى ، هو اعتراف بموته. ولقد مات الجبلاوى القديم ،المطلق بمعناه التقليدى الذى عرفته الأديان والفلسفات المثالية ، وبدأ عصر العلم صراعه الجبار مع الطبيعة والمجتمع على السواء .مع الطبيعة ليحصل من جزئيات أسرارها على سرها الأكبر ، ومع المجتمع حتى يحقق القيم الانسانية فى أرفع مستوياتها ، وعلى أسس راسخة من الواقع الموضوعى .

ومعنى ذلك ، أنه يتعين علينا أن نجيب على هذا السؤال : هل كانت أولاد حارتنا صياغة روائية للمادية التاريخية والمنطق الجدلى؟ يقول أحمد شريف الرفاعى فى العدد ٤٥١ — ٢٣ يناير ١٩٦٠ من جريدة الأيام العدنية فى سنتها الثانية « إن مفهوم الواقعية عند نجيب هذه المرة هو الصدق الفوتوغرافى .فنحن لم نتعود منه فى قصصه السابقة أن يكون صادقاً .كنا نحس أنه فنان مخلص لفنه . . أما فى أولاد حارتنا فنجيب محفوظ صادق ولهذا فهو لم يكن فنانا .فالفن هنا فى الهامش أو خارج الهامش . وأنت تحس من قراءة الرواية أنه يكتفى بأن يقوم بوظيفة مسجل بكلية أصول الدين أو كلية اللاهوت . يسجل وينقل بلا حذف و بلا إضافة

وأغلب الظن أنه لم يكن فى مستطاع نجيب محفوظ أن يتجنب الصدق الفوتوغرافى وهو يعالج أقدس شخصيات فى تاريخ البشرية . ولكن من شأن هذا الصدق الفوتوغرافى إشاعة الجمود والبرود والجفاف فى أحداث الرواية ، فالنغمة واحدة والإيقاع واحد عند كل من جبل ورفاعة وقاسم فقد جبلوا على حب الخير ليس إلا . والفتوات كذلك على نمط واحد . لا أستطيع أن نفرق بين واحد وآخر . فهم جميعاً مطبوعون على النهب والفوضى والانحلال . ولهذا فإن الذين قرأوا الرواية شعروا أن فكرة الصراع قد تساقطت من يد الأديب . ونحن نقصد الصراع الذى يدور فى نفس البطل من الداخل فبدون الاشارة إلى هذا النوع من الصراع لا يستطيع القارىء أن يتجاوب مع أحداث القصة . والذى يمنع ظهور هذا التجاوب فى رواية محفوظ هو تأليه الأبطال بدلا من تأنيسهم .. أى بدلا من جعلهم آدميين .

والعلاقة بين هذه الإجابة وسؤالى الذى طرحته قبلها ،هى الفرق بين تصورين للبناء الروائى فى أولاد حارتنا . التصور الأول أنها تؤرخ لتطور المجتمع البشرى ، والتصور الآخر هو أنها تترجم كتب الدين الرئيسية : التوراة والانجيل والقرآن . وكلا المفهومين خاطىء من الأساس . فلربما نجد جانباً من تطور المجتمع فى الرواية ، وربما نجد تفسيراً الأديان من جانب آخر ، ولكن تداخلهما وافتراقهما لا يكون المحور الفكرى أو الفنى فى البناء الروائى . أما المحور الفكرى ، فهو كما قلت قصة الدين والعلم فى خطوطها العريضة . قصة الدين والعلم فى محاولة الانسان تغيير مجتمعه . الصراع النفسى الذى يطالب به الناقد العدنى ، يمكن ملاحظته بسهولة فى جبل ورفاعة وقاسم وعرفه . كان ارتباط جبل بزوجة الناظر ، وارتباط رفاعة بأمه ، وارتباط قاسم بزوجته .. كانت هذه الأشكال المختلفة من الارتباط تمزق نفوس أصحابها تمزيقا نفسياً رهيباً . ولعل التشابه فى الاطار العام بين حركة جبل ورفاعة وقاسم ، كان تشابهاً مقصوداً من المؤلف . لأنه يريد أن يقول أن هذه الحركات الثلاث — من حيث الجوهر — واحدة هى موقف الدين من التغيير الاجتماعى . أما فى العلم فهو لم يكن محتاجاً لأكثر من عرفة وحنش للتأكيد على أن ثمة فرقا بين التغيير الدينى والتغيير العلمى ، هو أن هذا الأخير لا يموت بموت الأفراد . لهذا كانت زوجة

شخصية ضرورية تؤكد ارتباط العام بالمجتمع ارتباطاً حياً ديناميا .

وعندما يكون ثالوث الدين — العلم — المجتمع ، هو العمود الفقرى فى البناء الروائى ، فإن التطور الاجتماعى من عصر إلى آخر لا يصبح صياغة للمادية التاريخية أو المنطق الجدلى ، كما أن تفسير الحركات الدينية الثلاث تفسيراً جديداً لا يعتبر ترجمة فنية لما جاء فى كتب الدين . فى الحالة الأولى يلاحظ أن نجيب محفوظ تجاوز الماركسية ، فطرح ما تثيره من أسئلة تدخل فى منطقة نفوذها . وطرح ما لا تثيره من تساؤلات خارج هذه المنطقة . والتجاوز هنا لا يعنى الإضافة ، وإنما هو الاعتراف بها ثم الانشغال بقضية أخرى تؤرق الرؤية الفلسفية للإنسان العربى الذى عاش آلاف السنين فى ظل حضارة غيبية . نجيب محفوظ يمضى مع سارتر خطوة فى أن الماركسية هى الصورة الثورية الوحيدة للعالم المعاصر ثم يختلف معه خطوات فى أن الوجودية هى المنهج الصحيح لفهم الماركسية فى ثوريتها أو فى الحيلولة دون تجميدها . وهو يمضى مع لوفافر خطوة فى أن الماركسية المعاصرة تعانى أزمة حقيقية على أيدى المعممين من الداخل الذين أحالوها إلى مادية مبتذلة . ثم يتركه وهو يسد الطريق أمام الحل الماركسى للأزمة .

نجيب محفوظ يستخدم البناء الرمزى المباشر فى أولاد حارتنا ، ليقول أن تراث المنتمى اليسارى هو العلم ، بالإضافة إلى العصارة النقية لأكثر القيم تقدما التى عرفتها البشرية ، على مدى التاريخ . أما المنتمى الذى يتوقف عند حصيلة الحركات الروحية الثلاث ، فإنه فى عصرنا يتجمد فى قوالب حجرية تعوق حركة المجتمع من الانطلاق ، لذلك فهو مثال المنتمى اليمينى الذى يتحول للوقوف إلى جانب القوى المعادية لحركة التاريخ . وهذه الرواية — فى المستوى الفنى — هى أشبه برؤيا تحيل الواقع بجزئياته إلى حلم تجريدى . فلو أننا جمعنا الناظر والفتوات وأهل الحارة والجبلاوى وأدهم وإدريس ورفاعة وقاسم وجبل وعرفة وحنش . لو جمعنا هؤلاء جميعاً فى لوحة واحدة ، أو فى عدة لوحات لاستطعنا أن نرسم لوحة تجريدية تستخدم جزئيات الواقع لتبنى كلا غير واقعى ، ثم نصل عن طريق هذا الشكل الرمزى إلى أعمق أعماق الواقع . الفتوات والنبابيت والنهب والسلب ،

جميعها جزئيات ترتبط بواقعنا أوثق الارتباط ، ولكن الاطار الميثولوجي الذى ارتدته هذه الجزئيات كان يستهدف أن يحملها فى اتجاه واحد للسهم الذى يشير به نجيب محفوظ مرة أخرى.. إلى الواقع. إنه يلف ويدور من الواقع إلى الأسطورة إلى الواقع ، وهكذا حتى يصل إلى ما لم يستطع أن يصل اليه فى ظل أزمة الديموقراطية التى جعلته يتوقف بأحداث الثلاثية عند سنة ١٩٤٤ . إن أولاد حارتنا شكل اضطرارى ، وليس امتدادا أصيلا لاتجاه نجيب الروائى . وليست تمهيدا لمرحلة جديدة من مراحل تطوره الروائى . وعندما تقول سيمون دى بوفوار أن الرواية الميتافيزيقية إذا قرأت بشرف ، وكتبت بشرف ، أتت بكشف للوجود لا يمكن لأى نمط آخر فى التعبير أن يكون معادلا له ، ربما كانت تقصد هذا الشكل الروائى الذى أتى به نجيب محفوظ فى أولاد حارتنا ، خاصة حين تستطرد فى قولها إن الرواية الميتافيزيقية ، وهى بعيدة عن أن تكون ، كما زعم أحيانا ، انحرافا خطيرا للفن الروائى ، هى على العكس ، كما يبدو لى ، وبمقدار ما تكون ناجحة ، أكمل انجازا لأنها تبذل جهدها فى أن تلتقط الإنسان والأحداث الإنسانية فى علاقتها مع كلية العالم ، ولأنها هى وحدها التى تنجح فيما يخفق فيه الأدب الخالص والفلسفة الخالصة : تنجح فى إحياء ذلك المصير الذى هو مصيرنا ، والمدون فى الزمن والأبدية فى آن واحد ، بكل ما فيه من وحدة حية والتباس حى جوهرى[١].

ونجيب محفوظ حين يصوغ قضية الانتماء بين الدين والعلم والاشتراكية على هذا النحو الشامل فى علاقة الانسان بالكون والمجتمع ، إنما يتجاوز تحديداته السابقة لهذه العلاقة فى المرحلة الاولى (القاهرة الجديدة ، خان الخليلى ، بداية ونهاية) والمرحلة الثانية (الثلاثية) إلى مرحلة ثالثة (أولاد حارتنا) ليست تسجيلا لحركة الاستقطاب إلى اليمين أو إلى اليسار كما هو الحال فى أدب المرحلة الأولى ، وليست رموزا إلى الجانب الخفى من صراع المنتمى المأزوم فى المرحلة الثانية . وإنما هى صياغة شاملة للمنتمى النموذج حتى يقود الفكر اليسارى من خلال أزمة الانتماء مع الحرية . لقد أحس الفنان فجأة أن أزمة المنتمى اليسارى دخلت مرحلة جديدة كيفيا منذ انتهى من كتابة السكرية عام ١٩٥٢ إذ دخلت بلادنا بوتقة تجربة اجتماعية غريبة المعالم من حيث المظهر مما أدى باليسار إلى أن يتخذ منها مواقف خاطئة فى الأغلب. وأعتقد أن وجدان نجيب محفوظ الشديد الحساسية

---

(١) الوجودية وحكمة الشعوب — ترجمة جورج طرابيشى — دار الآداب بيروت .

كان أسبق من وعيه فى بلورة درجة الخطورة القائمة على ضوء هذه المواقف . هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى لم يعايش نجيب جزئيات الحياة اليومية للمنتمى اليسارى حتى يصوغ أزمته فى نفس الاطار التقليدى الذى عرفناه فيما سبق له من أعمال ، فكان لجوؤه إلى رسم المنتمى المثال محاولة ذات وجهين : الأول هو الهروب من الصياغة الواقعية التى لن يتيح له الصدق أن يقدم عليها ، والوجه الآخر هو التأكيد على أزمة الحرية عمليا ، فالأعمال الرمزية من هذا القبيل هى تجسيد لمدى الانفصام بين الفنان والمجتمع والسلطة . ذلك أن نجيب محفوظ كان أول فنان عربى يقوم بتعرية فكرية كاملة للذات ، على الملأ . لقد سبق له أن قام بهذه التعرية فى الثلاثية بواسطة عملية الاسقاط التى قام بها على شخصية كمال عبد الجواد . ولكنه هنا يقوم بعملية التعرية فى مرحلة عالية من النضج الفكرى الذى يلزمه بتغيير جوهر الحضارة التى ينتمى اليها ، أى أن هذا النضج أو هذه التعرية تدعوه إلى أن يشارك فى نقل المجتمع من عصور التخلف الحضارى والتقاليد غير الديموقراطية فى أسلوب الحكم إلى عصر العلم والحريه والاشتراكيه . وهذا ما تسبب فى أن تزعج قطاعات من الجماهير قبل السلطة ، وأن ينزعج الأزهر قبل السلطة حتى أنه لم يحدث قط فى تاريخنا الأدبى أن تقابل رواية بهذا الانزعاج الشديد الذى يؤدى إلى تأجيل نشرها حتى الآن . ولعل مصدر الانزعاج الأول هو الشجاعة الأسطورية التى بدا فيها المؤلف وهو يعرى نفسه على الملأ تعرية كاملة . والمصدر الآخر الذى لا يقل عنه أهمية ، هو تعريته للمجتمع والحضارة التى يعيشها تعرية كاملة . والمصدر الثالث هو أن نبضات قلب نجيب محفوظ فى هذه الرواية كانت تدق تجاوباً مع قلب المنتمى اليسارى المصرى فى ذروة الأزمة . فقد كانت الديموقراطية من أخطر معالم هذه الأزمة . كما كانت المشكلة الاجتماعية من أخطر هذه المعالم أيضا . وكانت الصورة النظرية أو المنهجية للموقف هى قضية القضايا فى هذه المرحلة . لهذا جاءت أولاد حارتنا الصياغة الفنيه الوحيدة الصحيحه لهذه المرحلة غير أن هذا الشكل الاضطرارى الذى اتخذته أولاد حارتنا قد استنفد أغراضه من التجربة الأولى . فاللجوء إلى العموميات أو الكليات يستوعب القضيه فى شمولها ، أى فى مختلف أبعادها وزواياها . كذلك لا يستطيع هذا الشكل أن يضيف جديدا إذا تكرر ، بل أنه معرض لأن يكرر نفسه . ولذلك أيضا ، كان على نجيب محفوظ

أن يبحث عن شكل جديد إذا كانت قضية الإنتماء وأزمة اليسار هى القضية التى يود أن يظل مخلصا لها . وعندئذ تجىء اللص والكلاب تقدم لنا الاجابة .

* * *

الرمز فى أولاد حارتنا غياب ظاهرى للواقع ، أما الرمز فى اللص والكلاب فهو مزيد من الواقع،هو تكثيف الواقع وتركيزه.الرمز فى اللص والكلاب لا يكمن فى جزئيات صغيرة تعادل جزئيات مشابهة لها فى الواقع الخارجى، كما أن الواقع فى اللص والكلاب ليس هو هذا الهيكل العظمى من الأحداث التى بدأت بخروج سعيد مهران من السجن وانتهت بمصرعه بين المقابر . . إن رمزية اللص والكلاب تكمن فى بنائها التعبيرى ككل خلال معادلته لواقع موضوعى شامل . أى أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور وغيرهم من شخصيات اللص والكلاب ، مجرد أدوات تعبيرية فى يدى الفنان يصوغ بها عالماً كاملا يرمز فى شموله إلى عالم كامل آخر . . فلا ينبغى أن نسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزئيات الواقع الخارجى ونقول أننا فسرنا ما تنطوى عليه من رمز ، لأنها بمفردها لا ترمز إلى شىء وإنما بتشابكها مع بقية أدوات الصياغة ، ترمز إلى كل شىء .

هكذا نلتقى بنجيب محفوظ يحول القضية الشخصية التى نتعرف عليها فى حياة سعيد مهران إلى قضية عامه . فبالرغم من أن أحداث اللص والكلاب — فى خطوطها العريضة — قد حدثت فعلا فى الواقع الخارجى ، إلا أن الفنان يضيف إلى هذا الهيكل العظمى من الأحداث ، دلالاتها العامة التى تنبثق من أرض الواقع الحى التى أنبتتها. فلم يكن محمود أمين سليمان — المرادف الواقعى لسعيد مهران — مجرد لص قاتل يحاول الثأر لشرفه . إن محمود هو الإبن الشرعى للحظة الحضارية التى ظهر فيها . وعندما يقوم الفنان بتحويله من محمود إلى سعيد مهران ، إنما يضيف إلى اللحظة الحضارية التى ولدته ، وجهة نظره الخاصة فى هذه القضية . فنحن لا نعلم أن محمود سليمان كان على درجة ما من الثقافة أو أنه كان على صلة ما بأحد رجال الثقافة ، ولكن نجيب محفوظ حين يستبدل اسمه بسعيد مهران، إنما يستطيع القول بأن هذا الرجل ليس لصاً أو قاتلا أو غير ذلك من صفات الجريمة التى يمكن اضفاؤها على شخصية سعيد على ضوء الأحداث المرافقة له ، بل إن سعيد

مهران الذى عرف الثقافة عن طريق رؤوف علوان ، وعن طريق الثقافة والواقع عرف أن هناك فقراء وأغنياء ، وأن العلاقة بين الطرفين هى علاقة استغلالية . . سعيد مهران هذا لا يمكن أن نسلكه فى عداد المجرمين لمجرد أنه سرق أو قتل ، فهو فى سرقاته ورصاصاته إنما يصوغ لنا أزمة أكثر شمولا منه ، تستمد قوتها من المناخ العام الذى عاش فيه ابتداء من رؤوف علوان ، المثقف الذى علمه مبادىء التمرد ، ثم خان هذه المبادىء ، إلى نور ، المومس التى أحبته ، فلم تخنه لحظة واحدة ، بينما كانت هى الإنسان الوحيد من بين الملايين الذى يعرف مكانه دون أن يدرى البوليس .

تبدأ « اللص والكلاب » فى لحظة نموذجية ، هى لحظة خروج سعيد مهران من السجن . وهى لحظة منحوتة من الزمان الداخلى للشخصية . فنحن لن نرافق سعيد من بوابة السجن إلى بيت الشيخ على الجنيدى إلا لنرافق مختلف الحلول التى لجأ إليها حتى تجاوز أزمته . كذلك فنحن نرافق زمانه الداخلى حتى نضع أيدينا على معالم هذه الأزمة . الزمان الخارجى يقول أنها أولى ليالى الحرية ، وزمانه الداخلى يقول «وحدى مع الحرية» . والحرية إذن هى الدعامة التى يمكن أن نستند عليها ونحن نتوغل شيئاً فشيئاً إلى عالم سعيد مهران . إن هذه الدعامة تقودنا إلى الشخصية الثانية فى هذه الرواية ، شخصية رؤوف علوان . فنحن - والفنان معنا - لن نتوقف كثيرا عند الأحداث التى وقعت فى عطفه الصيرفى ، أحداث نبوية الزوجة التى باعت زوجها ، وعليش الذى باع صديقه ، والبنت الصغيرة التى أنكرت أباها . لن نتوقف عند هذه الأحداث فهى ليست إلا إشارات سريعة إلى تعقد العالم الخارجى الذى يستقبله سعيد مهران فور خروجه من السجن ، فهو لم يعد زوجاً ولا أباً ولا صديقاً ، لقد خانه الجميع ، ولكن خيانة هؤلاء تبدو لنا وكأنها شىء محتمل ، يمكن فهمه وتبريره ، بل إن هذه الشخصيات تبدو وكأنها ظلال تائهة للواقع المرير الذى يتنسم سعيد مهران نسائمه . وهو وحده مع الحرية ، ذلك أن هذا الواقع الخائن ، ليس إلا مبدأ لخيانات أكبر وأخطر ، بل إن خيانة هذا الواقع ليست إلا صدى للخيانة الحقيقية . أى أن حرية سعيد مهران التى يستشعر وحدته معها ، هى الإحساس العميق بعبودية الآخرين . لهذا فخياناتهم هى تجسيم لبشاعة الواقع الذى يعيشونه ، وهم - لذلك - لا يتحملون النصيب الأوفر من المسئولية . وهم - لذلك -

معذورون إلى حد كبير . ونحن لن نتوقف عندهم كثيرا ، وإنما سنتوجه مباشرة إلى الجانب الآخر فى قضية الحرية التى يحس سعيد مهران بوحدته معها ، سنتوجه إلى رؤوف علوان . ولم يكن رؤوف علوان فيما مضى إلا محرراً بمجلة النذير، مجلة منزوية بشارع محمد على ، ولكنها كانت صوتاً مدوياً للحرية . أما الآن فلم يبق من الشخص القديم إلا ظل صورته . وسعيد يرى حياته امتدادا لأفكار هذا الرجل الضاحك فى التليفون « فإذا كان قد خانها فالويل له » . . ويتضح لنا أن لفظة الخيانة هنا لها رنين مختلف تماماً عندما تجىء بشأن نبوية أو عليش. « ذلك أن كل خيانة تهون إلا هذه ، يا للفراغ الذى سيلتهم الدنيا » .

معركة « الخيانة » إذن ، هى معركة سعيد مهران مع القيم . وقيمة القيم التى تدور حولها المعركة هى الحرية . يجب أن نتذكر هذه النقطة مرارا ، فسوف نلتق بألفاظ كهذه : العزلة ،النفى ، الوحدة ، الاغتراب، مما قد يؤدى بالبعض إلى حسبانها من صفات الانسان اللا منتمى، ولكننا إذا انطلقنا فى بحثنا عن حقيقة سعيد مهران من أن قضية الحرية والخيانة ، هى قضية القيم فى حياته لأيقنا أن العزله والنفى والاغتراب قد أصبحت صفات المنتمى المأزوم فى غياب الحرية ، ذلك أن عالم اللا منتمى هو عالم بلا قيم . إن اللص والكلاب هى الرواية التالية لأولاد حارتنا مباشرة، فبعد أن قدم لنا الفنان « المنتمى المثال » ليقود المنتمى اليسارى إلى الطريق الصحيح ، رأى أن أزمه الحريه ما تزال تتطلب اللقاء المباشر الذى يجسد أزمة المنتمى فى مرحلة جديدة . كانت مرحلة كمال عبد الجواد هى التناقض الحاد بين الفكر والسلوك الذى يولد السلبيه ، أما مرحلة سعيد مهران فتقول شيئاً جديداً .

خرج سعيد من السجن ليرى صورة جديدة من رؤوف علوان . لقد أصبح من سكان القصور التى كان يحاربها فيما مضى ، ولهذا ينصح سعيد بالبحث عن عمل. ولم يعد يقول له : فى إحدى يديك إمسك كتاباً وفى الأخرى إمسك مسدساً . وأعتقد أن نجيب محفوظ يستخدم هنا منهجاً تعبيرياً سبق أن تعرفنا عليه فى الثلاثية ، وهو أن يعبر عن الجوانب الخفية فى نفس البطل بتجسيدها فى شخصيات منفصله عن كيان هذا البطل . فعندما يقول سعيد : تخلقنى ثم تغير بكل بساطه

فكرك بعد أن تجسد فى شخصى، كى أجد نفسى ضائعاً بلا أصل وبلا قيمة وبلا أمل» نحس أن تكوين سعيد الجديد، يضمر فى أصوله ملامح رؤوف علوان القديم ثم نصل إلى أن الإنقسام التراجيدى الذى تعانى منه شخصية سعيد هو التمزق بين القديم والجديد. إن رؤوف صاحب «العقل» و«التاريخ»، هو «الفيلسوف» كما يدعوه سعيد، وهذا هو الجانب الذى يحتفظ به بين أضلعه قبل دخوله السجن، أما الآن «أتدفع بى إلى السجن وتثب أنت إلى قصر الأنوار والمرايا، أنسيت أقوالك المأثورة عن القصور والأكواخ، أما أنا فلا أنسى.. أى أن دخوله السجن من حيث الجوهر لا علاقة له بخيانة نبوية وعليش، وإنما هو يرتبط بمجموعة القيم التى استودعها رؤوف فى كيان سعيد وروحه. بمجموعة القيم التى كانت تعطيه السلاح للجهاد لا للاغتيال وراء هذه الهضبة التى تقوم عليها القهوة كان فتية يتدربون على القتال بثياب رثة وضمائر تقية. وساكن القصر رقم ١٩ كان على رأسهم. يتمرن ويلق بالحكم: المسدس أهم من الرغيف يا سعيد مهران. المسدس أهم من حلقة الذكر التى تجرى إليها وراء أبيك. وذات مساء سألك: سعيد، ماذا يحتاج الفتى فى هذا الوطن؟ ثم أجاب غير منتظر جوابك: إلى المسدس والكتاب، المسدس يتكفل بالماضى والكتاب للمستقبل تدرب واقرأ!». ليس رؤوف علوان إذن مجرد صديق انتهازى خان ماضيه المكافح بالحاضر البراق، هذا هو الوجه المباشر لشخصية رؤوف، ولكنه على الوجه الآخر هو أحد الجوانب الخفية من شخصية سعيد، إذ امتزجت قيم رؤوف بنفسه امتزاج المعاناة، حتى أصبحا شخصية واحدة. هى شخصية منقسمة حقاً، تعانى مرارة الصراع الهائل الذى أحدثته التجربة الجديدة، تجربة اللص والكلاب. فعندما امتدت يد سعيد إلى السرقة للمرة الأولى، قال له رؤوف: برافو! كى يتخفف المغتصبون من بعض ذنوبهم إنه عمل مشروع يا سعيد لا تشك فى ذلك. وعندما ينفذ سعيد «مبادىء» رؤوف، فهو ليس فوضوياً من أولئك الذين عرفتهم الحركات السياسية فى أوروبا، بل هو تجسيم لأزمة المنتمى العربى فى مصر حين تعزله اللاديموقراطية عن جماهير الشعب، وحين تعزله اللاحرية عن التنظيم السياسىّ المتكامل.. فهو يتحول حينئذ إلى إحدى مستويات التمرد السطحى الساذج، الذى يعتمد أساساً على البطولة الفردية. وقديماً قال رؤوف علوان «إن نوايانا طيبة ولكن ينقصنا النظام». وتقوده البطولة الفردية إلى الاغتيال العفوى فلا يصيب أعداءه، بل يقتل أناساً لا ذنب لهم ولا جريرة، ومن أعماق

قلبه الممزق يصرخ فى صمت «من أنت يا شعبان ؟ أنا لا أعرفك وأنت لا تعرفنى . هل لك أطفال ؟. هل تصورت يوماً أن يقتلك إنسان لا تعرفه ولا يعرفك . هل تصورت أن تقتل بلاسبب؟ أن تقتل لأن نبوية سليمان تزوجت من عليش سدره؟ وأن تقتل خطأ ولا يقتل عليش أو نبوية أو رؤوف صواباً ؟ وأنا القاتل لاأفهم شيئاً ولا الشيخ على الجنيدى نفسه يستطيع أن يفهم . أردت أن أحل جانباً من اللغز فكشفت عن لغز أغمض . ثم يتمتم فى حسرة وحزن وأسى عميق : ياضيعة الرصاص فى الصدور البريئة ! . هذا الموقف يشدنا مرة أخرى إلى المقارنة بين أزمة المنتمى وأزمة اللا منتمى ، ذلك أن معركة سعيد مع القيم هى معركة المنتمى مع قيم فاسدة يريد أن يستبدلها بقيم صالحة ، غير أنه فى ظل الأزمة التى يعانيها يصارع هذه القيم بمنطق المتمرد البعيد عن الثورية. وهذا هو الفرق بين سعيد مهران وميرسول فى « الغريب » عند البير كامى . ميرسول يصيب من غريم صديقه مقتلا بلا هدف ، تماماً وكأنه يلعب الشطرنج. بل إن قصته مع صديقه لم تقم على أساس مجموعة من القيم المشتركة بينهما ، وإنما يقبل ميرسول هذه الصداقة لمجرد أنه ليس هناك ما يحتم رفضها . ولقد كانت هذه الصداقة التى تمت بطريق المصادفة هى الأساس الموضوعى لمجموعة من الأحداث التى أدت بميرسول أن يقتل الشاب العربى . فلم تكن حادثة القتل (ولا أقول جريمة) من الخطوط الرئيسية أو الفرعية فى خريطة ميرسول ، فهو يعيش حياته بلا خريطة على الإطلاق حتى إذا ماتت أمه أو تعرف على مارى أو توجه إلى المحكمة أو ذهب إلى السجن أو تشاجر مع القسيس فى الزنزانة .. لا يستشعر فى أى من هذه الأحداث قيمة ما تدفعه إلى التمسك بها أو رفضها ، إنه لا يرى أية حقيقة فى أى شىء ، فكل شىء لديه سواء . وهذه هى نظرة كامى فى كتابه عن الإنسان المتمرد فهو يقول إن الشعور بالعبث حينما نزعم أنه يمكن أن نستخلص منه قاعدة للسلوك ، يجعل القتل عملا ليس له ما يؤيده أو ما ينافيه ، وبالتالى عملا ممكنا ، فإذا كنا لا نؤمن بشىء ، وإذا لم يكن هناك معنى لأى شىء ، وإذا كنا لا نستطيع تأكيد أية قيمة ، أصبح كل شىء ممكنا ولا أهمية لأى شىء . لا يعود هناك ما يؤيد وما ينافى ولا يكون القاتل على خطأ أو على صواب . «فى وسعنا حينئذ أن نؤجج المحارق ، كما فى وسعنا أن أن ننذر أنفسنا للعنايه بالمجذومين . وتكون الرذيلة والفضيلة مجرد صدفة ، أو مجرد نزوة، ثم

يصف كامى التمرد بأنه ينشأ عن مشهد انعدام المنطق أمام وضع جائر مستغلق وأن المتمرد يصرخ ، يطالب بإلحاح ، يريد أن تتوقف المهزلة وأن يستقر أخيراً ما كان يسطر حتى الآن على صفحة البحر ! ويتساءل كامى : ما الإنسان المتمرد ؟ ويجيب : إنه إنسان لا يقول لا ، ولئن رفض فإنه لا يتخلى ، فهو أيضاً إنسان يقول نعم منذ أول بادرة تصدر عنه . فحركة التمرد تستند إذن إلى رفض قاطع لتعد لا يطاق ، وإلى يقين مبهم بوجود حق صالح ، وبصورة أصح ، إلى اعتقاد المتمرد «أن له الحق فى أن..» فلابد للتمرد من أن يكون مقترنا بشعور المرء بأنه على حق بصورة ما ، وفى مجال ما . وبهذا المعنى يقول المتمرد نعم ولا فى نفس الوقت . ويؤكد كامى أن ثمة وعى — مهما تكن درجة إبهامه — ينشأ مع حركة التمرد : الإدراك فجأة بأن فى الإنسان شيئاً يمكن للفرد أن يتوحد معه ذاتياً ثم يندفع إلى المقاومة تحت شعار «كل شىء أو لا شىء» أى أن أولى بوادر الوعى تولد مع التمرد. فالمتمرد يريد أن يكون كل شىء» يريد أن يتوحد توحداً ذاتياً كلياً مع هذا الخير الذى شعر به فجأة . وهو يرضى بالحرمان والسقوط الأخير — الموت — إذا كان لابد من حرمانه من هذا التكريس الخاص الذى يدعوه بحريته «إنه يؤثر أن يموت عزيزا رافع الرأس على أن يعيش عيشة الهوان ، إن بروز كل شىء أو لا شىء يبين أن التمرد خلافاً للرأى السائد ، وعلى الرغم من أنه ينشأ فى صميم فردية الإنسان ، يثير التساؤل حول مفهوم الفرد بالذات ، والحقيقة — يقول كامى — أن الفرد إذا قبل الموت ، ومات فى حركة تمرده ، فإنه يدلل بذلك على أنه يضحى بذاته فى سبيل خير يعتبر أنه يجاوز مصيره الخاص . وإذا فضل الموت على إنكار هذا الحق الذى يذود عنه ، فلأنه يضع الحق فوق ذاته ، إنه يتصرف إذن باسم قيمه ، لا تزال مبهمة ، ولكنه يحس على الأقل بأنها قيمة مشتركة بينه وبين الناس جميعاً » أى أنه فى التمرد يجاوز الإنسان ذاته فى الآخرين[1].

لقد آثرت أن أفصل رأى كامى فى صورته الفنية «الغريب» وفى صورته الفكرية «الإنسان المتمرد» . . ذلك أننى أريد أن أفرق بين تمرد سعيد مهران وتمرد ميرسول ، على أساس أن التمرد الوجودى عند ألبير كامى هو التمرد الأصيل الذى أنبتته الحضارة الغربية فى مرحلة التمزق النفسى المرير بين الانتماء واللا انتماء . أما

(١) الإنسان المتمرد — ترجمة نهاد رضا — منشورات عويدات — بيروت — ١٩٦٣ .

تمرد سعيد مهران فلم يكن سوى الصورة المتأزمة للانتماء . أى أن سعيد متمرد من ناحية الشكل ، ولكنه منتم متأزم من حيث الجوهر . ومعنى ذلك أن ثمة خلافا جوهريا بين سعيد وميرسول بالرغم من أنهما يرتديان ثياب التمرد .

سعيد مهران ينطلق فى تمرده — على النقيض من ميروسول — من نقطة شديدة التحديد هى أن بناء من القيم قد انهار أمام عينيه ، وأن حياته جزء من هذا البناء ، ولهذا كانت حياته قيمة فى حد ذاتها .. وهو حين يرى رؤوف قد تحول من كونه إنسانا حرا مناضلا ، إلى أحد جنود الطبقة التى كان يناضلها .. حين يرى سعيد هذا التحول ، فهو لا يراه كمشهد خارجى ، وإنما يراه فى مرآة ذاته ، يراه كامنا فى أعماق نفسه ، يراه معادلا موضوعيا لخيانة نبوية وعليش . أى أن الفنان قد استخدم هذا العنصر الذاتى كنقطة انطلاق إلى نظيره الخارجى .. فما يراه من خيانة زوجته وصديقه وانكار ابنته له هو مجرد ركيزة ذاتية يعتمد عليها الفنان فى تكشيف الخيانة التى يفاجأ بها سعيد فى شخصية رؤوف . نقطة الانطلاق هذه فى غاية الأهمية ، ذلك أن إلحاح سعيد على أن خيانة أهله له لا تساوى شيئاً بالنسبة لخيانة رؤوف ، يعنى جيدا أن خيانة رؤوف من جهة هى خيانة جزء عزيز من نفسه ، ومن جهة أخرى هى خيانة للمجتمع لا للفرد .. فهو من هذه الزاوية يتجاوز نفسه إلى الآخرين عبر خيانة شديدة الوطأة على نفسه ، لأنها أحد جوانب هذه النفس . ومعنى هذا أن اللص والكلاب ليست قصة الرغبة الملحة فى الانتقام كما يذهب بعض السذج ، وإلا لكانت قصة بوليسية كما قالت السيدة نور سليمان(١) ، أو قصة فاشلة كما قال الدكتور عبد القادر القط . إن هاملت عاش أخصب مراحل حياته وهو يفكر فى الانتقام من خيانة أقرب الناس اليه ، وإذا كان كل من سعيد مهران وهاملت شكسبير لم يوفق فى إصابة الهدف بل أصابت رصاصات الأول وسيف الثانى شخصيات بريئة .. فإن ذلك لا يعنى مطلقاً أنه القدر ، فقد أصابا هدفهما بالفعل من خلال هذه الشخصيات البريئة !!

والحق أن نجيب محفوظ يستخدم منهجا تعبيريا معقدا فى اللص والكلاب ، فهو يصوغ سعيد مهران فى حالة تمرد ، بينما التمرد ليس إلا مظهراً سطحياً لحالة الإنتماء المأزوم الذى يمثله تحول رؤوف من ناحية ، وفردية سعيد من ناحية أخرى . والتحول والفردية هما عنصران متكاملان فى شخصية واحدة ، يمثلان وحدة الذات والموضوع فى إطار جدلى يحقق الصراع الدرامى داخل البطل التراجيدى

(١) مجلة « أدب » اللبنانية — العدد الثالث — ١٩٦٣

تحقيقاً فنياً على الصعيد الجمالى ، وتحقيقاً فكرياً على المستوى النظرى . سعيد مهران ليس بطلا ملحميا ، وإنما هو بطل تراجيدى يتضمن فى تكوينه مقومات التناقض والتمزق ، ويحمل فى أعماقه كافة العناصر المؤدية إلى المأساة .

فقد بدأ سعيد حياته من أولى درجات السلم الاجتماعى ، إبنا ذكيا لبواب بيت الطلبة بالجيزة. وعندما مات أبوه كان هو الوريث الشرعى للوظيفة الصغيرة . وفى بيت الطلبة ، فى هذه الوظيفة الصغيرة حدث التحول التاريخى فى حياة سعيد . إذ أضاف إلى تكوين الشاب الذكى الفقـــير ، عقلية رؤوف علوان الطالب الثائر المثقف ، وكانت هذه الاضافة بمثابة التناقض الأول فى حياة سعيد ، وكان تناقضا رئيسيا تولدت عنه بقية التناقضات . ونجيب محفوظ يقارب بين الشخصيتين ويباعد بينهما فى شد وجذب ، ومد وجزر ، حتى يتم التفاعل بين أفكار ومبادىء وقيم رؤوف ، وطاقة سعيد على العمل . ويدلنا الحوار الداخلى فى آخر مراحل حياة سعيد بأن نوعا من الكفاح السرى كان الطلبة يمارسونه تحت قيادة رؤوف ، وكان سعيد أحدهم بالرغم من أنه لم يدخل الجامعة ظلما على حد تعبيره ، بينما دخلها الكثيرون من الأغبياء . والفنان يعتمد على الاشارات السريعة بصورة أساسية ، فمن خلال خواطر سعيد وأحلامه ومحاوراته الداخلية ، يمكننا أن نتصور أن العلاقة بين سعيد ورؤوف قد تطورت من مستواها بين طالب وبواب إلى مستوى الند للند . فقد كان سعيد يكمل جانبا ناقصا فى حياة رؤوف هو انتماؤه إلى درك الطبقات الشعبية التى يناضل من أجلها . وكان رؤوف يكمل جانبا ناقصا فى حياة سعيد هو التفكير الثورى أو الثقافة . ونجيب يستخدم ما يمكن تسميته بالرمز العفوى فى الاشارة إلى التفاعل العميق الذى حدث بين رؤوف وسعيد سواء من خلال فكرة السرقة من الأغنياء أو من خلال الكتب التى كان يعيرها إياه أو التدريبات المسلحة فى قلب الصحراء . يتضح هذا الرمز العفوى فى تجاهل سعيد لأزمته الشخصية مع نبوية وعليش ، واتجاهه رأسا إلى الفيلا التى يسكنها رؤوف . ففى فترة السجن الذى سيق إليه سعيد على أثر خيانة زوجته وصديقه ، فى هذه الفترة كان رؤوف المثقف الثائر قد مارس خيانة أكثر بشاعة هى تحوله إلى جانب الطبقات التى حاربها من قبل . وهنا يضرب نجيب محفوظ ضربته الفنية حين يغرى سعيد بسرقة رؤوف إشارة ذكية إلى ما كان ينصح به رؤوف سعيد من أنه على الأغنياء أن يتخففوا قليلا

مما يحملونه . وهو عندما يغير نصيحته الآن إلى سعيد بأن يبحث عن عمل يتخيل سعيد بأن فكرة السرقة ليست إلا مغامرة دسمة ستعطى ردا حاسما على «خداع العمر كله» لذلك هو يرد على نصيحة رؤوف بهذه الكلمات التي تنضح مرارة «ما أجمل أن ينصحنا الأغنياء بالفقر» لهذا ينبغى أن نتصور سعيد فى وضعه الصحيح ، فهو لم يذهب إلى رؤوف لكى يأخذ منه بضعة جنيهات ولا هو يريد أن يعمل عملا حقيراً كما دعاه ، ولكنه يطلب من رؤوف أن يعمل معه محرراً فى الصحافة . ولما يراه على حقيقته الجديدة لا يتردد فى محاولة سرقته . هذه الأحداث لا يمكن أن تكون صياغة تقريرية مباشرة لمن خرج من السجن يردد : وحدى مع الحريه ، ثم يعانى ويلات الهزيمة من ارتداد خالقه عن القيم التى كان يبشر بها . كان رؤوف إذن هو القيمة الجديدة التى اكتشفها سعيد فى بواكير حياته . وكانت هذه القيمة تتمرغ فى الطين وهو يولى ظهره أبواب السجن لقد أحس أنه — من جديد — قد يدخل سجنا من نوع آخر ، ذلك أن القيمة الوحيدة التى كان يحقق من خلالها ذاته ، القيمة الوحيدة التى كان يحقق من خلالها حريته ، كانت تتحول إلى قضبان حديدية لسجن كبير يقوم رؤوف بحراسة أحد جدرانه .

أجل ، تحولت قيمة الحرية عند رؤوف إلى عبودية مذلة تتستر خلف قصر براق وعربة فاخرة ومكتب فخم بإحدى دور الصحف الكبرى . تحول رؤوف إلى قيد للحرية بعد أن كان قيمة تحقق الحريه فى نظر سعيد . ولا يدع الفنان رموزه معلقة فى الفضاء ، فسرعان ما يصبح سعيد مطاردا من جانب السلطة ، ويصبح رؤوف أحد مطارديه ! ويحدد نجيب محفوظ طبيعة القوى التى شاركت فى صياغة المأساة ، يحددها فى إطار الحلم الذى غزا رأس سعيد مهران وهو مستلق عند الشيخ جنيدى «رأى سناء تنهال بالسوط على رؤوف علوان فى بئر السلم وسمع قرآنا يتلى فأيقن أن شخصا قد مات . ورأى نفسه فى سيارة مطاردة عاجزة عن الانطلاق السريع لخلل طارىء فى محركها واضطر إلى اطلاق النار فى الجهات الأربع ، ولكن رؤوف علوان برز فجأة من الراديو المركب فى السيارة فقبض على معصمة قبل أن يتمكن من قتله وشد عليه بقوة حتى خطف منه المسدس ، عند ذاك هتف سعيد مهران : أقتلنى إذا شئت ولكن ابنتى بريئة ، لم تكن هى التى جلدتك بالسوط فى بئر السلم وإنما أمها ، أمها نبوية وبإيعاز من عليش سدره ، ثم اندس فى حلقة

الذكر التى يتوسطها الشيخ على الجنيدى كى يغيب عن أعين مطارديه فأنكره الشيخ وسأله : من أنت وكيف وجدت بيننا ؟ فأجابه بأنه سعيد مهران ابن عم مهران مريده القديم وذكره بالنخلة والدوم والأيام الجميلة الماضية فطالبه الشيخ ببطاقته الشخصية فعجب سعيد وقال إن المريد ليس فى حاجة إلى بطاقة وأنه فى المذهب يستوى المستقيم والخاطىء . فقال له الشيخ أنه يطالبه بالبطاقة ليتأكد من أنه من الخاطئين لأنه لا يحب المستقيمين فقدم له مسدسه وقال له ثمة قتيل وراء كل رصاصة ناقصة فى ماسورته ، ولكن الشيخ أصر على مطالبته بالبطاقة قائلا : إن تعليمات الحكومة لا تتساهل فى ذلك . فعجب سعيد مرة أخرى وتساءل عن معنى تدخل الحكومة فى المذهب . فقال الشيخ أن ذلك كله تم بناء على اقتراح الأستاذ الكبير رؤوف علوان المرشح لوظيفة شيخ المشايخ . فعجب سعيد المرة الثالثة وقال إن رؤوف بكل بساطة خائن ولا يفكر إلا فى الجريمة فقال الشيخ أنه لذلك مرشح للوظيفة الخطيرة ووعد بتقديم تفسير جديد للقرآن الشريف يتضمن كافة الاحتمالات التى يستفيد منها أى شخص فى الدنيا تبعاً لقدرته الشرائية ، وأن حصيلة ذلك من الأموال ستستغل فى إنشاء نواد للسلاح ونواد للصيد ونواد للانتحار ، فقال سعيد ، أنه مستعد أن يعمل أميناً للصندوق فى إدارة التفسير الجديد وسيشهد رؤوف علوان بأمانته كما ينبغى له مع تلميذ قديم من أنبه تلاميذه ، وعند ذلك قرأ الشيخ سورة الفتح وعلقت المصابيح بجزع النخلة وهتف المنشد يا آل مصر هنيئاً فالحسين لكم . . وفتح عينه فرأى الدنيا حمراء ولا شىء فيها ولا معنى لها . . هذا الحلم يوجه أبصارنا إلى جوهر الأحداث المحيطة بشخصية سعيد مهران ، وكأن الفنان يستخدم اللا منطق فى تفسير المنطق ، أو هو يصوغ من الفوضى نظاماً . . فبينما يتداخل الزمان والمكان والمعنى واللامعنى والحقيقة واللاحقيقة أثناء الحلم ، يستخلص نجيب محفوظ من هذا التداخل ، كل ما يعنيه من الزمان والمكان والمعنى والحقيقة . فالحلم يقع على أرض محددة هى بيت الشيخ على الجنيدى ، هذا المتصوف الذى عرفه سعيد منذ كان طفلا يجرى فى ذيل أبيه إلى حلقات الذكر . والتصوف هو أحد الحلول التى يعرضها الفنان على الشخصية الفنية فيما يشبه الحياد والموضوعية . والمنتمى المأزوم يلجأ إلى التصوف كنافذة يستنشق منها عبير الحرية . ولكن الفنان لا يعزل هذه النافذة عن طبيعة « الهواء » الذى

يدخل منها . فالخائن رؤوف علوان يرشح لتولى وظيفة شيخ المشايخ، وهو يعطى للقرآن تفسيراً يتناسب مع ظروف خياناته . هذه الرؤية الحدسية لعالم الشيخ الجنيدى تقول أن الدين والتصوف لا يعنيان لدى سعيد مهران أكثر مما قاله عن العربة التى سرقها من أحد عشاق نور فى وسط الصحراء « قضت الحكمة بأن أتركها رغم حاجتى إليها ، سيجدونها ويردونها إلى صاحبها كما ينبغى لحكومة تتحيز لبعض اللصوص دون البعض » . هذه الحكومة بعينها هى قال عنها الشيخ جنيدى أنها أمرت بتوظيف رؤوف علوان شيخاً للمشايخ . فالدين والحكومة إذن راضيان عن انهيار القيمة التى يمثلها رؤوف ، بل وينظمان رضاؤهما هذا فى نوادى الانتحار التى يزمع إنشاؤها . وكل ذلك إشارات رامزة إلى أن الشيخ على الجنيدى لم يعد لم الملجأ الأمين لحماية المنتمى إبان أزمته . وربما كان يمثله من القيم الدينية أو التصوف إحدى المعوقات التى أسهمت فى تكوين الأزمة منذ كان سعيد مهران طفلا يهرول إلى حلقات الذكر . فها هو ذا يعود مرة أخرى إلى هذه الحلقات دون أن يستشعر فيها أمانا حقيقياً .

ويضع نجيب محفوظ الصحافة كواحد من العناصر الخطيرة فى بلورة المأساة. فقد طاشت رصاصات عديدة من مسدس سعيد وأصبح مطاردا فى كل مكان ، وقالت له نور أن الجنود — كما تسمع — يملأون مخارج القاهرة «كأنك أول قاتل» فصاحت أعماقه : الجرائد . . الحرب الخفية . وجميع الجرائد سكتت أو كادت إلا جريدة الزهرة . إنها توشك أن تنادى ببطولته سعياً وراء القضاء عليه . ويعمد الفنان إلى تأكيد هذه النقطة بإيضاح كامل ، ذلك أن الصحافة فى اللص والكلاب لم تكن مجموعة من الجرائد ، وإنما كانت إحدى شخصيات اللص والكلاب ، أو أنها — على التحديد — كانت واحدا من الكلاب . فالصحافة التى أصبحت إحدى أدوات الانهيار فى أيدى القائمين على تحطيم القيم هى بعينها التى أمست حارسا لأحد جدران البناء المنهار . وهى لذلك شخصية مستقلة عن رؤوف علوان بالرغم من أن الصحيفة التى يعمل بها هى التى ظلت تنادى ببطولة اللص حتى يزداد عواء الكلاب . فرؤوف علوان صحفى ، ولكنه لا يمثل الصحافة فى الرواية ، وإنما هو يمثل قيمة الحرية التى تنادى بها الثقافة سواء كانت هذه القيمة فى ذروة تألقها أو حضيض انحدارها . رؤوف علوان كما يصفه سعيد تماما « الطالب الثائر . الثورة فى شكل

طالب . وصوتك القوى يترامى إلى عند قدمى أبى فى حوض العمارة قوة توقظ النفس عن طريق الأذن . عن الأمراء والباشوات تتكلم وبقوة السحر استحال السادة لصوصاً . وصورتك لا تنسى وأنت تمشى وسط أقرانك فى طريق المديرية بالجلاليب الفضفاضة وتمصون القصب . وصوتك يرتفع حتى يغطى الحقل وتسجد له النخلة . تلك هى الروعة التى لم أجد لها نظيرا ولا عند الشيخ الجنيدى ».ولم ينس سعيد أيضاً أن رؤوف هو الذى ضحك ضحكة عظيمة وهو يقول لوالده : أنظر إلى عينيه ، سيكون ممن يقوضون الأركان «وكان الزمان ممن يستمعون الك .الشعب.. السرقة . . النار المقدسة . . الثروة . . الجوع . . العدالة المذهلة ، ويوم اعتقلت ارتفت فى نظرى إلى السماء ، وارتفعت أكثر يوم حميتنى عند أول سرقة ويوم رد حديثك عن السرقة إلى كرامتى . ويوم قلت لى فى حزن : سرقات فردية لاقيمة لها . لابد من تنظيم». نجيب محفوظ يكشف أوراقه الفنية تماماً بهذه الكلمات .فلم يكن رؤوف قيمة مثالية المحرية ، وإنما هو مناضل يتحسس أرض الواقع الحى قبل أن يخطو بإحدى قدميه ، ولذلك كان التنظيم السياسى والتدريب المسلح والكتات الثورى ، بمثابة النجوم اللامعة فى وجدان المنتمى إلى الشعب، وهو يزمع الإسهام فى التغيير الجذرى للمجتمع . لم يكن رؤوف قيمة مطلقة وإنما قيمة منحوتة بعمق من واقعنا العارى الممزق . لذلك كان سعيد مهران — من أحد جوانبه — هو رؤوف علوان القديم الممثل لقضية الحرية والشعب ، وسعيد مهران حين يخرج من سجن صغير ليحس بأنه يخطو بلا وعى داخل سجن كبير ، يثور على القيد الأول من الأغلال ، يثور على ممثل القيمة التى أهدرت ، يثور على الجانب العظيم الذى انحدر، فيتمثل رؤوف علوان والرصاصات الطائشة ويهمس فى حقد «ما أعبث الحياة إن قتلت غدا جزاء قتل رجل لم أعرفه ، فلكى يكون للحياه معنى وللموت معنى يجب أن أقتلك ، لتكن آخر غضبة أطلقها على شر هذا العالم». فإذا كان التصوف أو الدين لم يعد هو الملجأ الأمين لحماية القيم ، وإذا كانت فكرة الحرية أو الثورة قد اهتزت فى وجدان المنتمى نتيجة لجذور بعيدة فى الأعماق ، أو لظلال قريبة ساقطة من غياب الحرية ، وإذا كانت الصحافة هى الصدى الذليل للمأساة .. فإن الأمل الباقى الوحيد هو هذه الملايين الفقيرة من أبناء الشعب ، أولئك الذين تحدثوا عنه بإعجاب كما تقول نور «كأنك عنترة ، أو كما

يقرر سعيد «أكثرية شعبنا لا تخاف اللصوص ولا تكرههم .. ولكنهم بالفطرة يكرهون الكلاب» . هذا الشعب هو الأمل الوحيد الذى يدفع سعيد لأن يتصور أن اغتيال رؤوف هو «الأمل الباقى فى ألا تضيع حياتى عبثا . فقد أضحى رؤوف قيمة للعبودية ، ولذلك كان اغتياله — فى نظر سعيد — يعنى الحرية ، يعنى الانتصار للقيمة القديمة . . «إذ أن رؤوف هو رمز الخيانة التى ينطوى تحتها عليش ونبوية وجميع الخونة فى الأرض» . وهذا هو الفرق الحاسم بين أزمة المنتمى إلى أكثر القيم تقدما وأزمة اللامنتمى الغربى فى عالم بلا قيم . سعيد يعى جيدا أن روح رؤوف علوان تقمصته منذ أمد بعيد ، روحه الثورية الرائعة ، وأن رؤوف الجديد هو الظل الباهت لأزمة الحرية فى هذا المجتمع ، ولكنه يصر إصرارا مذهلا على محاكاة دون كيشوت لمجرد أن يكون — فى سيرته — شاهدا أمينا على المأساة : «الناس معى عدا اللصوص الحقيقيين ، وذلك ما يعزينى عن الضياع الأبدى . أنا روحك التى ضحيت بها ولكن ينقصنى التنظيم على حد تعبيرك ، وأنا أفهم اليوم كثيرا مما أغلق على فهمه من كلماتك القديمة ، ومأساتى الحقيقية أننى رغم تأييد الملايين أجدنى ملقى فى وحدة مظلمة بلا نصير ، ضياع غير معقول ولن تزيل رصاصة منه عدم معقوليته ولكنها ستكون احتجاجا داميا مناسبا على أى حال ، كى يطمئن الأحياء والأموات ولا يفقدون آخر أمل» . وهكذا يضع نجيب محفوظ بشجاعة الفنان المؤمن بالقيمة التى رصد لها عمره ، يضع النقط فوق الحروف ، فنوقن أن غياب التنظيم الايجابى المتكامل هو جوهر أزمة المنتمى الثورى ، الذى يبدو لنا فى أزمته كما لو كان متمردا دون كيشوكيا . وهذا بالضبط ما كنت أعنيه حين قلت أن رمزية اللص والكلاب هى مزيد من الواقع ، هى تكثيف للواقع وتركيزه فالفنان يتجاوز الواقع — إذ ليس هناك منتم يجعل من الاغتيال الفردى رسالة فى الحياة — ولكن الفنان وهو يتجاوز الواقع من ناحية الشكل ، فإنما ليصور أبعد مدى ممكن للكارثة المحدقة بالمنتمى من جراء أزمة الحرية . وهو بذلك يكشف الواقع ويضخمه حتى لتكاد نهاية اللص والكلاب أن تصيح : إن الواقع أبشع مما تتصورون . إنه كفيل بخلق النماذج الثورية من حيث الجوهر ، وإن ارتدت ثياب العدمية من الخارج . ويقوم حلم اليقظة بنفس الدور الذى سبق أن قام به الحلم أثناء النوم . فى الجزء الأول من الحلم ، يقف سعيد فى قفص الاتهام أمام المحكمة قائلا :

ولست كغيرى ممن وقفوا قبلى فى هذا القفص، إذ يجب أن يكون للثقافة عندكم اعتبار خاص ، والواقع أنه لا فرق بينى وبينكم إلا أنى داخل القفص وأنتم خارجه ، وهو فرق عرضى لا أهمية له البته . أما المضحك حقا فهو أن أستاذى الخطير ليس إلا وغدا خائنا ، ويحق لكم العجب ، ولكن يحدث أن يكون السلك الموصل للكهرباء قذرا ملطخا بافرازات الذباب » . بهذه الكلمات يصوغ سعيد مهران مأساته الخاصة على نحو شديد الموضوعية ، فهو يرى ببصيرة نافذة أنلا فرق بين الوجود داخل القفص والوجود خارجه ، ذلك أن قيمة الحرية عنده لا تحدها القضبان الحديدية الطارئة ما دام السجن الكبير يشمل الجميع .. وإلا فكيف يمكن أن ندعو رؤوف علوان حرا وهو الذى اغتال قيمة الحرية ؟ ! إن هذا التناقض يبرزه سعيد فى إطار من الحلم حتى نستخلص نحن من الفوضى واللا تناسق ما يمكن تسميته بالمنطق والمنسجم . فالقيمة التى اغتالها رؤوف ما لبثت أن انتقلت إلى وعى سعيد وروحه ، وأصبحت حياته مرادفا للحرية . وفى الجزء الثانى من الحلم تنجلى هذه النقطة حين يقول سعيد «كيف تطمئن على قضاتك وبينك وبينهم خصومة شخصية لا شأن لها بالصالح العام ؟! إنهم أقرباء الوغد ويفصل بينك وبينهم قرن من الزمان . وأنت تطالب بشهادة الضحية . وتؤكد أن الخيانة باتت مؤامرة صامتة» .. عندما نلتقط هذه الكلمات يجب أن نبادر بالربط بينها وبين مقدمة دفاع سعيد مهران ، فقد طالب بأن يكون للثقافة اعتبار خاص .. والفنان يلح بصورة واضحة على ثقافة سعيد حتى لا نرتاب مطلقا فى نوعية النموذج البشرى الذى يقدمه لنا ، فهو ليس لصا أو قاتلا — فهذه كلها ليست إلا أدوات تعبيرية — وإنما هو مثقف ينتمى إلى قضية غاية فى الوضوح ، إلا أن الأزمة التى يعيشها تمتد وتتسع حتى يسقط ظلها على كافة الفئات التى كان عليها أن تقف إلى جانب القضيه . سعيد ليس قاتلا ، وها هو ذا يصيح من أعماق الحلم : «أنا لم أقتل خادم رؤوف علوان ، كيف أقتل رجل لا أعرفه ولا يعرفنى؟ إن خادم رؤوف علوان قتل لأنه بكل بساطة خادم رؤوف علوان ، وأمس زارتنى روحه فتواريت خجلا ولكنه قال لى ملايين هم الذين يقتلون خطأ وبلا سبب» . ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ لا يستهدف مطلقا من رصاصات سعيد الطائشة أن يؤكد العبث والقدرية وما إليهما من مرادفات المجهول ، ولا هو يريد أن يؤكد الاحساس باللا مبالاة عند إنسان لا منتمى ، بل

هو يريد أن يؤكد بصورة قاطعة أن مجموع هذه الرصاصات هى مجموع المحاولات الحقيقية المتعمدة من جانب سعيد لكى «يصحح وضع» القيمه التى أهدرها رؤوف، لكى يعيد إلى الحرية معناها السليب . إنه لا يتحرر بمعنى ذاتى أثناء عملية القتل، وإنما هو يحس بحرية الآخرين تتحقق مع حريته فى آن واحد . الذلك كانت «القيم الزائفة حقاهى التى تقدر حياتك بالملايين وموتك بألف جنيه» ، «قنابل» سعيد إذن ليست ذلك النوع من القراءات الرخيصة ، إنها المعاناة الكاملة لفكرة الحرية التى لم تفارقه لحظة منذ خروجه من السجن . فالمأساة فى نظره أن الأزمة استطاعت أن تغتال رؤوف علوان كما استالت صوت الشعب : «وعطف الملايين عليك عطف صامت عاجز كأمانى الموتى» . ولهذا كانت حياة سعيد مهران ذات دلالة خطيرة، هى أنها ليست صراعا من أجل البقاء الذاتى — فقد ذابت هذه الذاتية عندما تلاشت قضية نبوية وعليش — وإنما هى صراع من أجل بقاء أكبر. إن من يقتلنى إنما يقتل الملايين ، أنا الحلم والأمل وفدية الجبناء ، وأنا المثل والعزاء والدمع الذى يفضح صاحبه ، والقول بأننى مجنون ينبغى أن يشمل كافة العاطفيين فادرسوا أسباب هذه الظاهرة الجنونيه واحكموا بما شئتم » . إن أزمة الحرية التى يعانيها المنتمى ترمى ظلالها على القضية التى ينتمى إليها ، فيصاب الشعب بسلبية مريرة تكتفى بأن تستودع آمالها وأحلامها فى كلمات العطف التى تسكبها بلا تردد على بطولة المنتمى المأزوم . وهى بطولة تراجيدية بلا ريب ، لأنها تتضمن انكسارا وانقساما بين شخصية المناضل الثورى من أجل الحرية وشخصية الفرد المهزوم فى غياب الحرية هى بطولة تراجيديه أيضا لأنها تجسم قضية الوعى الثورى من خلال أزمة هذا الوعى . . فقد حدث الانفصام الكامل بين القضية والانتماء الإيجابى المتكامل فى اللحظة التى أشار فيها سعيد إلى غياب التنظيم . وهى بطولة تراجيديه للمرة الثالثه لأن صاحبها واجه بمفرده كافة القوى الصانعة للمأساة، من نبويه وعليش إلى الشيخ الجنيدى الذى يوجه اليه سعيد عند نهاية الرواية هذه الكلمات : «من المؤسف أننى لم أجد عندك طعاما كافيا ، كما هو مؤسف أننى نسيت البدلة ، كذلك عقلى يتعذر عليه فهمك ، وسأدفن وجهى فى الجدار ، ولكننى واثق من أننى على حق » . دمغ نجيب محفوظ مختلف القيم التى يمثلها الشيخ الجنيدى بأنها حالفت

قوى المأساة فى صنعها . بل إن اختيار الفنان لقصة محمود أمين سليمان من أعماق الواقع المصرى ، هى إدانة مباشرة لمؤامرة الصمت التى أحيطت بها قضية الحرية حينذاك من جانب بعض الطبقات والطلائع المثقفة والمنابر الفكرية على السواء فلا شك أن نجيب محفوظ لا يتجاهل مطلقا أن القارىء للص والكلاب لن ينسى المرادف الواقعى لها فى قصة محمود أمين سليمان ، ومن ثم يشارك هذا التذكر فى عمليه التفاعل بين النص الأدبى والقارىء بحيث يتم هذا التفاعل وفى ذهن المؤلف، فى عقليته الخالقة إحساس عميق بأن هذه الخلفية من وراء القارىء سوف تساعده على اكتشاف ما يستغلق عليه من رموز . فالفتاة « سناء » التى آثر سعيد أن يدعوها بالشوكة المنغرزة فى قلبه ، وكذلك نور المومس التى أحبته بكل كيانها ، هاتان الشخصيتان هما الرباط الوثيق الذى يصل بين سعيد مهران والمجتمع الذى ينتمى إلى أكثر قضاياه حدة وإلحاحا ، هما همزة الوصل بين فردية الذات وقضية الإنتماء الأكبر إلى المجموع .لهذا أكد سعيد لنفسه قرب النهاية أنه سيحتوى نور بين ذراعيه بكل قوة ويعترف لها من قلب ممزق بالحب الأبدى . وانتهت الرواية دون أن يرى نور أو سناء «وقالت حياته كلمتها الأخيرة بأنها عبث».وهكذا يتبلور العبث فى اللص والكلاب على نحو يختلف عن العبث فى الأدب الأوروبى الحديث. العبث هنا لا يكمن فى سر الوجود الصامت ، وإنما فى كيان المجتمع والحضارة التى لا تمنح المنتمين إليها فرصة التحقيق الذاتى الكامل للحرية . وهى مرحلة من أخطر المراحل التاريخية التى عرفتها مصر . وقد بلغ نجيب محفوظ درجة عالية من الشجاعة والنضج فى تجاوز مرحلة أولاد حارتنا التى تعتمد على تقديم المنتمى المفترض إلى مرحلة تقديم المنتمى الواقعى المأزوم فى اللص والكلاب . وأعود إلى القول بأنه إذا كان الرمز فى أولاد حارتنا هو غياب ظاهرى للواقع ، فإن الرمزية فى اللص والكلاب هى المزيد من الواقع ، هى تكثيف الواقع وتركيزه . . ولذلك كانت اللص والكلاب هى قمة التعبير الثورى عن قضية القضايا فى حياة المنتمى اليسارى المصرى. ولكن نجيب محفوظ الذى جعل من أزمة المنتمى محوراً فكرياً لأدبه ، كان ما يزال يرى أبعادا جديدة لهذه الأزمة . ذلك أن كمال عبدالجواد وسعيد مهران يصوغان أزمتهما فى إطارها العام الذى يجسد القضية فى خطوطها العريضة دون تفصيل. ومن هنا أقبلت « السمان والخريف » خريطة تفصيلية لأزمة

الإنتماء . إن جوهر القضية لم يتغير حقا ، ولا وجهة النظر إلى هذه القضية ، ولكن التجسيم الفنى لها كان يعتمد على ظلال الماضى وبوادر المستقبل ، وإن اتخذ من الحاضر خامة أساسية للعمل الفنى .

* * *

ليست الرمزية فى « السمان والخريف » من اللون الأسطورى فى شىء ، ولا هى تركيز لواقعية الواقع حتى ليبدو «غير واقعى» فى مظهره . وإنما السمان والخريف تقرب من أن تكون معادلة حرفية للواقع المباشر ، ويكاد حل المعادلة أن يكون بين يدى القارىء منذ السطور الأولى . فقد كان اختيار الفنان لحريق القاهرة كنقطة انطلاق فنية للأحداث هو المفتاح الرئيسى الذى يمنح هذه الأحداث دلالاتها العامة والخاصة . فنحن هنا على النقيض من اللص والكلاب ، لا نبدأ من نقطة انطلاق ذاتية كخروج سعيد من السجن ، لننتهى إلى رحاب قضية عامة تبلورت فى مصرع سعيد من أجل القيمة العزيزة التى أهدرها رؤوف.. كلا ، إن السمان والخريف تبدأ من نقطة انطلاق موضوعية تماماً تمس كيان هذا المجتمع ، وتشير إلى جوهر المأساة التى تخوضها حضارتنا فلم يكن حريق القاهرة فى واقعنا المصرى إلا تجسيدا بشعاً للمدى الذى ساقنا إليه انهيار قيمة القيم فى حياتنا : الحرية ! فقد تجمعت المؤامرات الصامتة ضد هذا الشعب وأفرخت هذا الحريق الهائل تأكيدا ملحاً على أن ذروة التآمر على حريتنا بلغت الذروة ، ولابد أن هناك لحظة تغير هائلة ، سواء كانت إلى الوراء خطوات أو إلى الأمام خطوة . ومن إرهاصات لحظة التغير هذه ، بل ومن خلالها ، يلتقط نجيب محفوظ نماذجه البشرية : عيسى أحد أبناء الوفد، وحسن أحد أبناء ٢٣ يوليو ، وسمير أحد أبناء التصوف، وعباس أحد أبناء الاستسلام . ويبرز عيسى بالذات من بين هذه النماذج جميعها بطلا تراجيديا كامل السمات : فهو يحمل الماضى العزيز بين حناياه بالرغم من أن الحاضر يسحق بكل قوة كافة الأواصر التى تربط بين الاثنين . إنهم جميعا ينتمون إلى شىء يستريحون إليه، ولكنه هو — بالتحديد — منتم إلى ماض يؤرقه ويعذب أيامه ولياليه . بل إن مجرد الإنتماء إلى الماضى فى قلب الحاضر يجعل من بطولة عيسى تراجيديا عميقة. ولقد أفاد الفنان إلى حد مذهل من أن القارىء عاصر الأحداث الخالقة للمأساة ، تماماً كما أفاد منها فى اللص والكلاب. فهو يستغل هذه المعاصرة كأحد العوامل فى بناء العمل الفنى، أو كمفتاح واقعى إلى العالم غير الواقعى حتى يظل الواقع همزة الوصل

الفريدة بين القارىء والعمل الفنى . ولما كانت أزمة الإنتماء فى السمان والخريف قريبة الشبه من الأزمة التى عالجتها سيمون دى بوفوار فى روايتها الكبيرة « المثقفون » فإننا سنضطر إلى المقارنة مرارا بين الروايتين فى المواضع التى تضىء لنا السمان والخريف .

« إحرق خرب .. يحيا الوطن » ، هذا هو الشعار الذى رفعته المؤامرة التى خرجت عن صمتها لتعلن على الملأ أن حرية الإنسان فى هـذا البلد يجب أن تظل للأبد حلما لا يغيب عن ليالى السهاد ، ولا يتحقق مطلقا فى عالم النور . ولهـذا يضطر الحزب الذى لم يذكر الفنان إسمه على طول الرواية ، الحزب الذى عاش حياته مكافحاً ، صلباً عنيداً ، من أجل الديموقراطية ، اضطر إلى إعلان الأحكام ، العرفية ! فإذا أبدى عيسى دهشته صفعته سخرية أحد باشوات الحزب بقوله إنها لم تعلن من أجل الحزب ولا من أجل العهد .وإنما هى جزء لا ينفصل عن المؤامرة. والدهشه الساذجة هى إحدى السمات الهامة فى وجه عيسى ، فهو لا يفتأ يردد «من العجيب أننا لا نـكاد نستقر فى الحـكم عاما حتى يقذف بنا خارجه أربعاً ، ونحن الحكام الشرعيون ولا حكام شرعيين سيرنا فى البلد» ..أى أن إنتماء عيسى إلى حزب الأسلبية يمنحه الإحساس العميق بأن البقاء فى السلطة هو الهدف النهائى للـكفاح وأن هذا البقاء يبلغ من قوته أنه لا يقل عن «الشرعية» وأنه لولا الخونة لأوقف الملك عند حدوده الدستورية ولتحقق الاستقلال. هذه هى صورة «الانتماء» السياسى عند عيسى . الصورة التى احترقت مع النيران عند اجتياحها القاهرة يوم ٢٦ يناير عام ١٩٥٢ فاجتاحت معها الحزن العميق «الدنيا تتغير وآلهته يتفتتون بين يديه». هذه الصورة هى النقيض لمـا كان يراه شاب آخر هو « حسن » الذى يجسم فى تـكوينه الفنى إرهاصات ٢٣ يوليو . ولهذا السبب يعارض عيسى — ابن عمه — قائلا أن « الحل » هو أن يذهب الانجليز والملك والأحزاب (وأن نبدأ من جديد) .

والحق أن قرابة عيسى وحسن من ناحية . وقصة الفتاة سلوى — إبنة أحد المقربين من السراى — التى أحبها حسن ، ولـكن عيسى سبقه إلى خطبتها بما لديه من شبح رجل النفوذ . . أقول أن هذه الإشارات الذكية من الفنان ، تدلنا على

طبيعة الحركة الاجتماعية التى فجرت ثورة ١٩٥٢ بالرغم من أنها إشارات «ذاتية» تنبثق من واقع الأفراد حتى تتحول العلاقة بين ذواتهم والواقع العام إلى علاقة التفاعل الخصب الذى يولد المزيد من الدلالات على عمق المأساة من جهة ، وأهمية الصراع بين الموقف الذاتى والموقف الموضوعى من جهة أخرى . لذلك تتم خطبة عيسى إلى سلوى فى الوقت للذى تتم فيه جنازة قلب حسن . وبين عيسى وحسن — بالرغم من رابطة الدم — مسافة الإنتماء إلى الماضى العزيز ، والإنتماء إلى الحاضر المرتقب . والأحداث التى تطور بها المجتمع فيما بعد ، تطورت بها أيضاً قيمه وعلاقاته بحيث يستوجب الأمر — من الفنان — إعادة النظر فى قصة الخطبة هذه التى كانت معياراً دقيقاً للتحول السياسى .. فقد تفجرت ثورة ٢٣ يوليو ، وعانى عيسى طوال الوقت « من عواطف متضاربة أطاحت به فى دوامة ما لها من قرار . شعر بفرحة كبرى عزت على التصديق والتأمل ، وشفت صدره من آلام المقت المكبوت ولكن هذه الفرحة لم تنطلق إلى مالانهاية ، وإنما ارتطمت بسحائب دكناء كدرت بعض الشىء صفاءها . أهو رد الفعل الطبيعى لكل شعور عنيف ؟ ، أهو رثاء تجود به النفس المطمئنة أمام جثة غريمها الجبار ؟ ، أم أن تحقق هدف من أهدافنا الكبرى يعنى فى الوقت ذاته زوال سبب من أسباب حماسنا للوجود ؟ ، أم أنه عز عليه أن يتحقق هذا النصر الكبير من غير أن يكون لحزبه الفضل الأول فيه ؟ » والحق أن هذا التساؤل الأخير هو الجدير بالالتفات الشديد إلى جوهر مأساة عيسى . فالثورة فى صباح ٢٣ يوليو أعلنت أن ما سبق فجرها كله ليل وظلام ، ومن ثم كان التنظيم السياسى الذى ارتبط به وانتمى إلى قيمه طيلة عمره ، جزء لاينفصل عن الليل والظلام ، فهو إذن يعيش فى نور عالم لا ينتمى إليه . الإنتماء إلى الماضى هو حجر الزاوية فى مأساة السمان والخريف . فالبناء الروائى ينطلق من هذه النقطة إلى ملامسة الإنتماء إلى الحاضر ، ثم يشير إلى الانتماء إلى المستقبل .. ويبقى « الماضى » هو المحور الدرامى للمأساة . وليس الماضى هنا هو حزب الوفد فحسب ، بل هو مجموعة القيم التى شيعتها الثورة إلى مثواها الأخير ، القيم التى كونت جيلا كاملا على تراث ١٩١٩ وسعد زغلول ومعنى الديمقراطية . ولما كان هذا الجيل كامل التكوين من جميع جوانبه النفسية والفكرية ، فقد كانت مفاجأة مذهلة أن يصاب هذا التكوين بما يشبه السكتة القلبية ، إذ

هو قد أحس وهو فى قمة الإحساس بالمسئولية عن هذ الوطن، أن غيره جاء ليقول له فى ثقة : شكراً ، لقد أعفيناك من المسئولية . وهذا ماحدث بالضبط . فقد كان اعتماد الثورة كاملا على أبنائها الذين تربوا فى أحضانها وشربوا قيمها . . فلم تكن بحاجة إلى قيم « الماضى » مهما كانت درجة تقدميتها فى إحدى المراحل . وهذا هو الفراغ الوحشى الذى التهم كيان عيسى بلا تردد ، فهو يحس — فجأة — بأن الأرض تغور من تحت قدميه ولايلبث أن يتهاوى فى قاع اليأس الذى لاقرار له . إنه لم يكن يوماً واحداً من الضائعين أو المضطهدين أو هواة الطريق القصير أو المسدود أو السراب . . . لقد كان منتمياً من نوع خاص يسلكه فى عداد فهمى وحسين وغيرهما ، ممن كان الانتماء فى حياتهم مرحلياً ، وبمعنى أدق قاصراً على الارتباط بأهداف موقوتة بمرحلة معينة . والمأساة أن المنتمى المرحلى لايدرك هذا المعنى ، بل إن إنعدام إدراكه هو بداية مأساته. والسمان والخريف ، لذلك ، هى المأساة التى تفجر فى وعينا هذه الحقيقة : إن الإنتماء المرحلى قصير العمر ويحمل فى ثناياه بذور الكارثة . والفنان يصور الإنتماء إلى الحاضر من خلال حسن دون أن يحيطه بهالة المأساة ، ويرجع هذا لسببين واضحين : أولهما أن الحاضر لم يتحول إلى ماض بعد ، والسبب الآخر أنه يكتفى بمأساة عيسى فثلا على نهاية هذا النوع من الانتماء ، ثم يجسم « البديل » الحقيقى عن المأساة بالانتماء الدائم إلى المستقبل كما نرى فى الشخصية التى يلتقى بها عيسى فى نهاية الرواية . ولقد كان موقفاً رائعاً أن يقابل الفنان بين الماضى والمستقبل، متخذاً من الإنتماء قضية مسلماً بها ، إذ هى القدر التاريخى لأجيالنا ، ثم يفصل فى القضية من وجهة نظر شديدة التحديد ، وهى أن الإنتماء الإيجابى المتكامل ، هو الإنتماء اليسارى المنظم الذى لا تقتصر أهدافه على مرحلة بعينها ، بل هو يبتغى الثورة الحضارية الشاملة ، إنه الإنتماء الثورى إلى النهاية .

ونجيب محفوظ يزاوج بين المأساة فى بعدها السياسى الموضوعى، وبين ظلالها الخاصة على وجدان المنتمى الممزق . فلا تلبث سوسن أن تهجر عيسى إلى حسن ، فانتماؤها هى الأخرى مرحلى لايعمق جذوره فى شىء واضح محدد . وتساءل عيسى ـ يقول الفنان ـ لماذا قدر عليه أن يحارب التاريخ فى موكبه المتدفق منذ الأزل ؟ وقال سمير ـ أحد أصدقائه ـ فى حزن : كنا طليعة ثورة فأصبحنا حطام

ثورة ! وتوطد نزوع عيسى - أخيراً - نحو تدمير نفسه، فقد أصبح مستقبله كما يقول، ماضياً . بهذا كان سفره إلى الاسكندرية - للإقامة لا للتصييف - يشبه إلى حد كبير إحتماء سعيد مهران بمنزل نور المطل على القرافة . عيسى فى الاسكندرية ، وسعيد فى مدينة الموتى ، عرفا الطعم الحقيقى للغربة والعبث . وكما كان سعيد يردد أن هذا المكان يحتوى على السارق والشرطى فى سلام لأول مره وآخر مرة ، راح عيسى يردد أن هؤلاء الأجانب الذين طالما أسأت بهم الظن « أنت اليوم تحبهم أكثر من مواطنيك وتلتمس عندهم العزاء ، إذ أن جميعكم غرباء فى بلد غريب » . ويخيل إلى أن عزل كل من سعيد وعيسى فى مكان ما هو إحدى الحيل الفنية التى يلجأ إليها نجيب محفوظ ليستخلص عذابات هذا الفرد من أعماقه التى تنتمى فى جوهرها - إلى قيم غير فردية . ومن غير المعقول أن تتم عملية الاستخلاص هذه فى ضجيج العلاقة الاجتماعية مع الآخرين. وفى جملة واحدة يبرر الفنان انفراده بالبطل — المنتمى المهزوم - عندما يقول عيسى « دفنتنا الأحداث ونحن أحياء وماهذه الآلام فى الحقيقة إلا أضغاث أحلام تحترق فى رأس ميت عفن »، أو عندما يتساءل فى مرارة « لم تأكل هذه الأرض الأم أبناءها عند المساء ؟ وكيف يكون للحجر دور فى المسرحية ، وللحشرة دور ، وللمحكوم عليه فى الجبل دور ، وأنا لا دور لى ؟ » وكما كان العبث عند سعيد مهران فى أساسه هو العبث الاجتماعى المحض ، أى أن تكون البداية إلى الإحساس بالعبث والغربة ، بداية اجتماعية مصدرها إهدار إحدى القيم . . كذلك كان العبث والغربة فى حياة عيسى . . « مع أى عمل سنتخذه سنظل بلا عمل ، لأننا بلا دور ، وهذا سر إحساسنا بالنفى ، كالزائدة الدودية » ، فهو إذن مع الكأس والمرأة والعذاب واللامبالاة ، لا يعانى من وحدة وجودية على الاطلاق ، وإنما هو يقاسى ويلات الاعفاء المفاجىء من المسئولية والالتزام ، وبلات الانتماء القصير الأجل ، الإنتماء المرحلى الذى انتهت مرحلته ، فأصبح المنتمى فى فراغ شامل وغربة مدمرة ، غربة عن نور العالم الجديد وعزلة عن الإنتماء إليه .

وبالرغم من أن الفنان يعرض لشخصية أخرى كانت تسخر فيما مضى من عيسى ، وأضحت الآن فى صفوف القيادة ، وهى شخصية حسن ابن عمه . . إلا

أنه ـــ أى الفنان ـــ لايقدمها بديلا عن مأساة عيسى . إن حسن فى العهد الجديد يعيش دوره كاملا ، ولكن فى ظل الإنتماء المرحلى بعينه . ولهذا اعتقد أن رابطة الدم التى تربطهما هى إشارة رامزة إلى القرابة الواقعية بين موقفيهما . فاذا كانت حياة عيسى السياسية قد انتهت إلى مصير تراجيدى حاد ، أما حياة حسن فقد بدأت على نحو مختلف ، إلا أنهما معاً لايختلفان من حيث الارتباط بمعنى واحد للإنتماء . وسواء كانت سلوى من نصيب حسن اليوم . ومن نصيب عيسى بالأمس فإنها لاتصور تحولا جذرياً فى الحياة المحيطة بعيسى . فقد كان هـــذا التحول الجذرى من الملامح الأساسية فى شخصية « ريرى » وهى تشبه نور إلى حد كبير مع اختلاف فى التفاصيل من جهة ، واختلاف فى موقف كل من سعيد وعيسى من جهـــة أخرى . كان كل منهما بطلا تراجيدياً ، ولكن سعيد يمثل بطولة المنتمى المأزوم ، بينما يمثل عيسى بطولة المنتمى المهزوم . والفرق بين البطولتين يبين إلى أى حد كان الفنان موفقاً فى أن يتخذ سعيد من نور موقفاً مختلفا تمام الاختلاف عن موقف عيسى من ريرى . ذلك أن موقف سعيد من نور هو البديل الموضوعى عن موقفه من المجتمع ، أما موقف عيسى من ريرى ، فهو موقفه من الذات، موقفه من نفسه « إن ثمة أوجه شبه تجمع بينه وبين هذه البنت فكلاهما ملوث وطريد» وهكذا فى عبارة تقريرية مباشرة يؤكد نجيب أن ريرى كانت المرآة التى يرى فيها عيسى نفسه عريانا « وازداد إيمانا بأوجه الشبه التى تجمعه بهذه البنت » . . فالعلاقة بينهما لن تكون بحال علاقة الرثاء والعطف ، لأن الشفقة من أحد الجانبين تعنى اختلاف مستويهما ، أما إذا كانت ريرى هى عيسى بعينه (وهو منهج نجيب محفوظ فى التعرف العميق على انقسام الشخصية ، كما فعل بسعيد ورؤوف فى اللص والكلاب أو كما فعل بكمال عبد الجواد فى الثلاثية. إذا كانت ريرى هى عيسى ،فالعلاقة بينهما إذن هى علاقة الند للند ، هى علاقة صراعية مستمرة ، وهو صراع فى أعقد المستويات وأعمقها لأنه صراع مع الذات) ويمهد الفنان لهذا الصراع تمهيدا عفوياً يشعرك بالحركة الطبيعية لتطور الأحداث، فقد تزوج عيسى فى ملل من بلادة الحياة من حوله . تزوج من مطلقة لا تجيد شيئاً سوى الثراء . كذلك ماتت أمه . « ولم يستطع أن يقاوم الإغراء الأبدى فألقى بنظرة طويلة إلى جوف القبر» . هذا هو المصير الأخير. لكل مسكين وجبار

وجبار ، أجل ولكل جبار !» ويحس بالجو كله ملفعا بالهجران ،وتلح عليه رويدا رويدا صورة الهجران ، ويتحول العالم فى عينيه إلى رؤى من الأشباح . . وعلى هذا النحو تعانق نهاية اللص والكلاب نهاية السمان والخريف. فكلمات مثل النفى، الهجران ، الغربة، العبث ، الوحدة . . تتردد فى كلا النهايتين إذ لم يعد فى الوجود الاجتماعى ما يدفع بالسأم إلى ما وراء القبور . فإذا كانت الحياة الاجتماعية للفرد مجرد عبث ، فلا شك أن هذا ما يدفعه إلى تجريد الموقف كله والنظر إليه كإنسان يحاكم وجوده ، ومن الطبيعى أن يصدر الحكم بالعدم . أى أن الموقف العبثى هنا لكل من سعيد وعيسى هو رد الفعل الطبيعى للموقف الاجتماعى المتأزم أو المهزوم، فما دام الوجود الاجتماعى فارغا من الحرية والكرامة، فما من سبب يدعونا لاعتبار هذا الوجود موجودا ، بل ينبغى أن نقلبه رأساً على عقب — ولو فى عقولنا ووجداننا — فيصبح الوجود عدما ! وريرى هى مرآة الوجود العدمى الذى يراه عيسى كامنا فى أعماقه . إن هزيمته رابضة فى تكوينه الذاتى . فكثيرا ما عرض عليه حسن أن يعمل بإحدى الشركات ، وكثيرا ما أحس بالغبطة لأن الثورة تنجز وتحقق الوعود التى لاكها حزبه طيلة ربع قرن أو يزيد . ولكنه بين قلبه وعقله كان منقسم الشخصية. إن «العمل» الذى يبحث عنه عيسى ليس هو التوظف لدى إحدى الشركات ولو مديرا لها ! «لو حظيت بعشرات الأعمال فسوف أظل بلا عمل» . . «العمل السياسى» والإنتماء هو لباب المشكلة . . أما حديث حسن عن العمل بالشركات «فإنه يزيد انقسام شخصية جده» . . فهو يدرى أن الذى أضاع حزبه الجبار لم يكن سوى التساهل فى أواخر عمره الحافل بالعناء والاصرار ، وأن شخصيته وحب زوجه له ومجاراة حماته لرغائبه . كل أولئك لم يدفع عنه ذلك الاحساس المؤلم . وقال عيسى لنفسه أن التعاسة تبدو قاسما مشتركا أعظم بين الناس جميعا ، وتساءل عن السر الخفى المسئول عن هذا العبث ، وفاجأه الراديو يوما بقرار تأميم شركة قناة السويس: إرتفعت حرارة اهتمامه الخامد لدرجة الغليان. لهث فى لهفة كأيام زمان. وما لبث أن أغرقه مد الحماس الذى اجتاح الجميع . وافتقد بألم شديد الأصدقاء الغائبين لحاجته إلى تبادل الرأى معهم . واعترف بذهول أنه عمل كبير حقاً لدرجة أنه لا يصدق . بذلك أقر عقله . أما قلبه فغاص فى صدره كالمريض وأكله الحسد. إنه ينذعر كلما قامت قمة فى الحاضر تضاهى القمم التاريخية التى يعيش على ذكراها.

وشعر بألم التمزق فى منطقة الجذب والشد الفاصلة بين شطرى شخصيته المنقسمة ، « وهجم اليهود على سيناء » بذلك لطمته الصحف ذات صباح . وزلزله الخبر . وجالس الراديو يتابع الأنباء بانتباه منصهر . إنفعل بالنبأ لحد الهذيان ودار رأسه بأفكار حتى أصابه الدوار . أجل تأرجح مصير الثورة فى الميزان ولكن انفجر شعوره الوطنى فطغى على كل شىء . غضب الغضبة الجديرة بالوطنى القديم الذى كاد يدركه الموت . الوطنى القديم الذى تعـذب بالرغم من تلونه من أجل مصر . تشبثت قدماه بحافة الهاوية التى تهدد وطنه بالضياع . وأبعد عن فكره الثورة ومصيرها ليحتفظ بمشاعره فى أوج انفعالها . ومحا بقوة إرادته المشاعر المتناقضة التى تدب تحت تيار وعيه المتدفق .. فى هذا الوقت بالذات كان عيسى يعرف ريرى ، بمعنى أدق كان يواجه ذاته : ريرى المومس الفقيرة البطلة ، هجرت أهلها وعشيرتها وبلدها لأنها جرؤت على خطيئة الحب والجنس كما قيل لها . وها هى ذى تواجه عالما وحشياً لا يعترف لها بآدميتها ، ولا يمنحها الفرصة لأن تعيش حرة كريمة . إن حريتها ـ كما قال عيسى تماما ـ هى أن تتحرر من الحاجة إليه وإلى أمثاله . ريرى هذه التحمت حياتها بحياة عيسى منذ اللحظة التى نامت معه على فراش واحد وتحت سقف واحد ، منذ اللحظة التى اعتبرت فيها بيته هو بيتها ، منذ اللحظة التى استقبلت فيها أحشاءها « شيئاً ما » من جسد عيسى ونفسه ووجدانه وعقله ، أو منذ اللحظة التى توحدت فيها مع الشخصية المنقسمة على ذاتها أبداً .. ولكن أى جانب من جوانب الذات المنقسمة كانت تمثل ريرى ؟ فعندما نقول أن ريرى كانت مرآة عيسى لا نتوهم أنها تمثله كاملا ، بل هى تعادل جزءاً عزيزا من نفسه . فما هو هذا الجزء أو الجانب ؟ لقد التقى بها وهو فى حالة نفسية مدمرة ، فهو يقول تارة أن الموت أهون من الرجوع إلى الوراء ، وأخرى يقول « أن نبقى بلا دور فى بلد له دور خير من أن يكون لنا دور فى بلد لا دور له » . ومرة يصيح : أى مصيدة وقعنا فيها ! إنه التخبط والتمزق والعذاب ، إما أن نخون الوطن أو نخون أنفسنا ، ولكن الهزيمة فى هذه المعركة تعنى بالنسبة لى أفظع من الموت . وألهمه الظلام بالاندفاع نحو أمل النصر . أشياء كثيرة ذابت فى الظلمة فنسى الماضى والمستقبل وتركز فى نشدان النصر » .. فتحرك فى أعماقه نبع للحماس أوشك أن يدفعه إلى التضحية . وعند تسكعه نهارا قرأ فى مئات الوجوه مشاعر كالتى تشده إلى الحياة رغم الغبار والفناء وشائعات الأنانية .

أمسى كالغريق لا يفكر إلا فى النجاة ،وخيل إليه أن الحاجز القائم بينه وبين الثورة يذوب بسرعة لم تخطر له ببال من قبل» هكذا كانت حالته النفسية ،حالة الإنتماء المهزوم ، فسرعان ما تهاوى فى فتور عميق كتل من رماد ، إنقلب فكره إلى ذاته وغاص مرة أخرى فى الظلمات» ونسى كل شىء حتى التاريخ ونحسه وعايش اللذة فى جنونها . وفى خط «واز لهذا التطور النفسى ، كانت تمضى قصته مع ريرى ، فقد رفض هذه الصورة من نفسه ، رفضها بكل عنف واستنكر أن يكون أبا للجنين الذى يتكون فى أحشائها لأنه سيكون ابن الليالى السود . إنه يفاجأ بعدئذ بريرى تتبدل وتتطور إلى صورة لم تخطر له على بال،فهو يراها جالسة على مكتب بإحدى المحال تتصرف كأنها صاحبته » وما أشبه ريرى فى مجلسها بالمحل بالنادى السعدى حين يمر أمامه أحيانا أو ببيت الأمة ، جميعها حيوات قضى عليها بالموت المبكر ولا يجنى منها إلا الحسرات».. ولكن ريرى لم تعد ريرى،لم تعد تلك الفتاة التى تبيع جسدها لكل عابر سبيل ، بل هى - ويا للعجب - الإنسانة الوحيدة التى أعطته صفة «أب» إذ رأى معها فتاة صغيرة تشبهه إلى درجة المطابقة . إنها إبنته لا ريب فى ذلك . يجىء الخصب والأمل من سهاد الليالى السود؟ اوالخراب والعقم كامن فى تلك المرأة التى تزوج منها الثراء؟! ليست ريرى إذن مجرد «وموسر عابرة فى حياته ، كما أن المرأة المطلقة التى تزوج منها المال والعقم والتعاسة ليست مجرد امرأة ثرية ! إن رمزية السمان والخريف تبتعد عن أن تكون غيابا ظاهريا للواقع كما هو الحال فى أولاد حارتنا، كما أنها ليست مزيدا من الواقع كما هو الأمر فى اللص والكلاب .. إن رمزية السمان والخريف نابعة من توازى الصور والخطوط والأحداث والشخصيات والمواقف والتقابل بينها جميعاً . فالخصب والعقم الذى تبرزه الأحداث وتؤكد عليه شخصيتا المرأة الثرية وفتاة الليل ، يرمى به المؤلف إلى الخصب والعقم الذى يعيش فى شخصية البطل التراجيدى - المنتمى المهزوم - حتى الأعماق . فالهزيمة هى التمسك العنيف بالماضى ، سواء كان الماضى هو الحزب السياسى أو الزوجة المطلقة الثرية .. والنصر هو الانتماء الايجابى المتكامل إلى الثورة الأبدية ، الثورة الحضارية الشاملة . وعندما يتأكد لدى عيسى أن إبنة ريرى هى إبنته ، عندما يعى هذه الحقيقة يعدل » بصفة حاسمة عن التفكير فى الهرب . لقد اعتاد أن يهرب مرات فى اليوم الواحد ولكنه لن يهرب أمام هذه

الحقيقة الجديدة التى اجتاحت مستنقع حياته الراكد فتفجر عن ينابيع حارة . لعلها دعوة أخيرة يائسة إلى حياة ذات معنى. معنى فى حياة أعياه أن يجدلها معنى. لن يهرب ، وليس فى مقدوره أن يهرب ، وسيواجه الحقيقة بوجه متحد، وبأى ثمن ، أجل بأى ثمن» ، «عبث أن يواصل حياة كاذبة يجتر فيها أوهاما ماضية ولا مستقبل لها . إن قلبه لا يخفق بحب شىء وها هى فرصة سانحة كى يخفق حتى الموت»، «يجب أن تقتلع هذه الحياة الكاذبة من جذورها». إن التقابل بين الخصب والعقم هو تقابل بين الإنتماء إلى المستقبل ، والإنتماء إلى الماضى . ونجيب محفوظ يرفض بذلك أن يكون الإنتماء إلى الحاضر حلا ، فقد دمغ كل انتماء مرحلى ، لأنه — فى جوهره — إنتماء إلى قيم طبقة ثورية فى مرحلة ما ، أما الإنتماء الايجابى المتكامل ، فهو الانتماء إلى قيم طبقة ثورية إلى النهاية ، بمعنى أدق الإنتماء إلى الثورة الأبدية التى أشار إليها أحمد شوكت فى السكرية ورددها من بعده كمال عبد الجواد وهو فى مفرق الطرق ، أو فى نقطة التحول . مرة أخرى يعود الفنان إلى هذا المشهد التاريخى الرائع ، وها هو ذا أحمد شوكت — إبن السكرية — يتحول إلى شخصية رمزية فى السمان والخريف . ذلك أن عيسى قبيل منتصف الليل رأى شخصاً قادماً نحو المطعم جذب انتباهه فيما يشبه الصدمة الكهربائية «فارع الطول مفتول العضل داكن السمرة يرتدى بنطلونا رماديا وقيصا أبيض يكشف عن ساعديه وبين إصبعى يسراه وردة حمراء» من هو هذا الشاب ؟ إن عيسى يذكر بلا ريب أيام الحرب الكالحة ، ليلة قبض على هذا الشاب فشهد هو التحقيق معه — بصفته الرسمية والحزبية — حتى مطلع الفجر «وكان الشاب جريئاً وعنيفاً ولم ينته التحقيق معه إلى إدانته ولكنه أرسل إلى المعتقل ولبث فيه حتى إقالة الوزارة» وها هو ذا الشاب يذكره بمرارة «حتى أنتم كنتم تعتقلون الأحرار ويا للأسف».. أليست هذه الشخصية — من جديد — هى صورة أحمد شوكت ، سواء بالرمز أم بالإبانة ؟ الرمز الماثل فى الوردة الحمراء باليد اليسرى يقول إن هذا هو المنتمى إلى اليسار إنتماء إيجابيا متكاملا ، هو المنتمى إلى الثورة الأبدية الشاملة . وفى عبارات تقريرية مباشرة تقول الشخصية : كل شىء يهمنى وأفكر فى كل شىء ، — على النقيض من عيسى — أعابث المتاعب التى ألفتها وأنظر إلى الأمام بوجه مبتسم «بوجه مبتسم رغم كل شىء ، حتى ظن بى البله». الشخصية إذن تقول بوضوح أنها ترمز

الإنتماء للمستقبل ، مهما كان الحاضر والماضى قاسياً . هذا هو الموقف الذى يضع فيه نجيب محفوظ معنى المأساة كلها . فالشاب الذى يقوم بدور أحمد شوكت ، وعيسى الذى يمثل الامتداد المهزوم لكمال عبد الجواد ، تقول هذه الصورة للموقف أن الإنتماء الثورى إلى المستقبل هو الإنتماء الكفيل بالحيلولة دون الهزائم الشخصية والموضوعية على السواء . وبالرغم من أن الفنان يدمغ الماضى بالفساد ، ويحيط الحاضر بأكاليل الزهور ، إلا أن المقياس عنده هو المستقبل أى أنه لا يقف جامداً مبهورا عند عتبات الحاضر ، وإنما يتجاوزها فى ثورية وعمق وإيمان إلى المستقبل . فالماضى لم يعــــد سوى الأرائك الخالية تحت تمثال سعد زغلول ، أما المستبقل فيذكرنا بكلمات كمال عبد الجواد فى نهاية الثلاثية بأنه سوف يصل إلى الحل ولو بقى من عمره ثلاثة أيام. عيسى فى السمان والخريف يتجاوزه «وقال لنفسه أستطيع أن ألحق به على شرط ألا أضيع ثانية واحدة فى التردد . وانتفض قائماً فى نشوة حماس مفاجئة ، ومضى فى طريق الشاب بخطى واسعة ، تاركا وراء ظهره مجلسه الغارق فى الوحدة والظلام» . هذا هو اتجاه السهم الذى يشير به نجيب إلى المنتمى الثورى. فقد رفض عيسى أن يكون مثل حسن الذى يمثل الإنتماء إلى الحاضر ، كما رفض طريق سمير إلى التصوف وطريق ابراهيم إلى الانتهازية وطريق عباس إلى الاستسلام واختار بوعى نافذ طريق هذا الشاب الذى لم يسمه الفنان باسم معين لأنه الرمز العميق إلى الثورة الحضارية الشاملة ، أو لكى يقول إن النتيجة هى الثورة الأبدية التى تجتاز الهزائم الشخصية والجزئية فى سبيل النصر الشامل للثورة المعاصرة ، ويخطط فى نفس الوقت لما هو أبعد منها . أقبل هذا الرمز إلى الثورة الأبدية مع « نعمات » ابنته التى كانت قد ولدت دون أن يدرى ، ولدت من فتاة مجهولة طردها من حياته ذات يوم . وتقودنا هذه النهاية إلى المقارنة التى سبق أن أشرت إليها بين السمان والخريف و المثقفون لسيمون دى بوفوار . ففى الرواية الفرنسية — غداة التحرير — يعيش هنرى حياته ممزقا بين واجباته نحو نفسه التواقة إلى التحرر الكامل من قيود الارتباط المنظم بحزب ، وبين واجباته نحو حركة اليسار المستقل التى يقودها. برونبيه وإنه يمتلك الصحيفة التى يمكن أن تمنح الحزب الاشتراكى الثورى أرضاً جديدة يعمل عليها . ولكنه لا يستطيع أن يترك صحيفته ترتبط بالحزب فيفقد حريته . وفى الجانب الآخر دوبروى الحائر المعذب بين رغبته فى التأليف

الأدبى ، ورغبته فى العمل السياسى معا. ولكن دوبروى بالذات يعى جيداً ويؤمن بأن العمل السياسى هو كل شىء فى مرحلة ما بعد الحرب . فقد خرجت فرنسا — وأوروبا كلها — ممزقة تماما . وكان أمام المثقفين واجب خطير إزاء وطنهم والإنسانية جمعاء . وقد اختار فريق منهم الحل اليمينى للأزمة بالانتماء إلى أمريكا والدفاع عن النظام الرأسمالى مثل « سكر ياسين » ، واختار فريق آخر الحزب الشيوعى مثل «لاشوم» ، واختار فريق ثالث الطريق الفوضوى والاغتيالات الفردية مثل «فانسان» ، واختار فريق رابع طريق اللا مبالاة أو الحياد السلبى مثل «لامبير» .
ثم تبلوت الأزمة الرئيسية فى الرواية بين هنرى — المنتمى إلى الماضى — وبين دوبروى ، المنتمى إلى المستقبل . ورأت المؤلفة أن حيرة هنرى وقلقه يخلوان من الزيف والافتعال ، فأرسلت به إلى البرتغال لكى يرى « البؤس البشرى » على حقيقته . وعاد هنرى من الرحلة وإحساس غامر بالإرتياح يشمله ، وآمن أن الإنتماء إلى المستقبل هو الحل الوحيد للأزمة ، فسوف يسهم الإنسان فى بناء العالم الجديد - أو أوروبا الاشتراكية - ويقول بعدئذ أن جزء من سعادة البشرية القادمة كانت من صنعه الشخصى . وحينئذ يلقى بكل أحلام الماضى إلى البحر ، وينظر إلى المستقبل فى ثقة وفى أمل .

يشترك نجيب محفوظ مع سيمون دى بوفوار فى اختيار مشكلة الإنتماء كمحور للرواية ، كما يشترك معها فى كثير من أوجه المنهج التعبيرى كاستعراض نماذج عديدة من المثقفين ومواقفهم إزاء لحظة التغيير المعاصرة لهم . ويشتركان أيضا فى منطق الاختيار الفنى للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف ، ذلك أن فرنسا المهزومة تحت وطأة الهتلرية وهى تستقبل فجر التحرير تقابل مصر الأمس التى احترقت قبيل فجر ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ . ويبقى بعد ذلك كله ، الخلاف الجوهرى الرئيسى ، بين الفنان المصرى الذى يعيش مرحلة متخلفة غير ديموقراطية ، والفنانة الفرنسية التى تعيش فى حضارة ديموقراطية متقدمة . هذا الفرق هو مصدر اختيار سيمون دى بوفوار لفكرة أوروبا الاشتراكية واليسار غير الشيوعى والحزب الاشتراكى الثورى الحر ، كشعارات للحل الذى تراه لأزمة المثقفين بين الإرتماء بين أحضان أمريكا ، أو الإنحياز إلى المعسكر الشرقى . إن هذه النظرة بعينها تعنى أن الكاتبة شديدة الحيرة والقلق من الحل اليسارى

الايجابى المتكامل ، لأن تجربتها الحضارية أكسبتها مجموعة من الخصائص التى يصعب أن تتخلى عنها كفكرة الديموقراطية البرجوازية . أما نجيب محفوظ فمن أعماق التخلف الحضارى الرهيب والتقاليد الراسخة لغياب الديموقراطية ، يرى أن الحل اليسارى المتكامل أو الثورة الأبدية كما دعاها هى نقطة الانطلاق اللانهائى إلى الثورة الحضارية الشاملة . وهذا هو الفرق بين أزمة المنتمى العربى فى مصر ، وأزمة المنتمى فى أوروبا .

وهكذا يكون نجيب محفوظ قد أعطانا خريطة تفصيلية لمراحل « الإنتماء » فى حياتنا السياسية والاجتماعية .. فمنذ بدأت إشاراته السريعة إلى خطى الإنتماء اليمين وإلى اليسار ، كخطين ثانويين فى خريطة الحياة المصرية عند بداية الربع الثانى من القرن العشرين ، إلى أن عبر عن أزمة الانتماء اليسارى فى الثلاثية واللص والكلاب مروراً بأولاد حارتنا التى قدم فيها المنتمى النموذجى القائد لليسار الاشتراكى العلمى .. حتى وصل بنا فى السمان والخريف إلى ذروة الدعوة الصريحة إلى الثورة الأبدية .

الفصل الرابع

رؤيا الثورة الأبدية

« ما دامت الحياة تنتهى بالعجز والموت ، فهى مأساة . بل إن تعريف المأساة لا ينطبق على شىء كما ينطبق على الحياة . وقد نرى هذه المأساة مبكية ، وقد نراها مضحكة ، وقد نراها مبكية مضحكة ، ولكنها على أى حال مأساة . وحتى الذين يرون الحياة معبرا للآخرة ، فتعريف المأساة ينطبق على جزئها الأول ، وإن انقلبت إلى غير ذلك عند شمولها ككل . ولكن مأساة الحياة مركبة وليست بسيطة . أجل ، إن تفكيرنا فى الحياة كوجود يجردها من كل شىء إلا من الوجود والعدم . ولكن تفكيرنا فيها كمجتمع يرينا مآسى كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان ، كالجهل والفقر والاستعباد والعنف والوحشية . . . الخ . وهذا يبرر تأكيدنا على مآسى المجتمع ، إذ أنها مآسى يمكن معالجتها ، ولأننا فى معالجتها نخلق الحضارة والتقدم . بل إن التقدم قد يخفف من بلوى المأساة الأصلية وقد يتغلب عليها . وقد قلت ذلك فى (أولاد حارتنا) ، قلت بأن معالجة الشرور الاجتماعية بالاشتراكية يفرغ الإنسان لمعالجة مأساته الأولى وهى الموت . فإذا انقلب أهل الحارة — حارة الجبلاوى — بفضل توزيع الوقف بالمساواة والعدل والإنسانية ، أتيحت لهم الفرصة ليكونوا جميعا سحرة (علماء) وليعكفوا على حل مشكلة الموت ! وإذن فحل مأساة المجتمع قد يحل فى النهاية مأساة الوجود ، أو يخففها ، وهى على أى حال تعطى للحياة معنى يستحق أن نعيش من أجله . أما التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسى المجتمع فلن يحل مأساة الوجود من جهة ، ويحول العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء . غير أنى لم أغفل أبدا مأساة الوجود ، ولعلى أزداد لها انتباها ، بعد أن استقرت الاشتراكية فى العالم ، إذ عندما نفرغ من مآسى الحياة لا يبقى لتفكيرنا من موضوع إلا الوجود ، أى المصير الإنسانى » .

بهذه الكلمات الصريحة الواضحة أجابنى نجيب محفوظ حين واجهته بملاحظاتى على فنه الروائى وقلت له أن المأساة الاجتماعية للانسان تلح على أدبه إلحاحا متصلا ، بينما ينزوى انشغاله بمأساة المصير الإنسانى إلى ما قبل الثلاثية . وفى هذه

الرواية الكبيرة كشف لنا عن الأزمة الفكرية لجيـــله متمثلة فى شخصية كمال عبد الجواد . وكان الشك فى كل شىء ، فى كافة ظواهر الطبيعة والمجتمع هو الصياغة العقليـة لتلك الأزمة التى أسهمت فى صياغتها كذلك ، معانى العبث والرفض والهزيمة .

ثم جاءت أولاد حارتنا لتطيح نهائيا بموقف الارتياب الشديد الذى وقفه ذلك الجيل ، أو تلك الشخصية التى راحت تردد فى نهاية السكرية أنشودة الثورة الأبدية . وكانت هذه الثورة هى القضية الأساسية فى أولاد حارتنا، الثورة على جمود الذين يشوهون معنى الجدل فى الفكر والواقع . إذ يعملون على تجميد المعرفة فى دائرة مغلقة ، وتجميد الحياة فى إطار مرحلة بعينها . وتخلص نجيب محفوظ بذلك من النظرة الأحادية الجانب ، فلم ير من المأساة الإنسانية وجهها الاجتماعى فحسب ولم ير وجهها المصيرى الأشمل فحسب ، وإنما هو ينظر إلى وجهيها معا ، وجهيها اللذين لا يتوقفان عن التفاعل والتغـير والجدل إلى ما لا نهاية . وهذا ما أدعوه بمنهج الانطلاق اللانهائى حيث لا يحول الإيمان بمادية الكون دون التطلع الميتافيزيقى للبشر ، ولا تحول مأساة المجتمع الطبقى دون رؤية المأساة الوجودية الكبرى .

غير أن التعبير عن هذه القضيه فى أدب هذا الفنان لم يتخذ مسارا واحدا ، فقد عرف طريقه إلى الرواية كما عرفه إلى الأقصوصة . وفى مجال الفن الروائى كان ينتقل عبر مستويات مختلفة من أدوات التعبير فى تجسيدها للأحداث الرمزية والواقعية جميعاً . وفى مجال الأقصوصة لم ينهج نهجا واحدا ، وإنما استطاع أن يلجأ إلى التنويع المستمر فى اختيار الجو والفكرة والشخصيات . ونحن لا نلحظ هذا التنويع مطلقا فى تلك المرحلة الباكرة التى كتب فيها القصة القصيرة منذ أكثر من ربع قرن (١٩٣٠ — ١٩٣٦) حتى أننا لا نستطيع القول بأن نجيب محفوظ ككاتب أقصوصة عام ١٩٦٣ هو امتداد طبيعى متطور عن نجيب محفوظ كاتب الأقصوصة عام ١٩٣٦ . . . بينما يمكن ترجيح هـذا القول بالنسبة لأعماله الروائية ، فقارىء الثلاثية لن يفاجأ بأن مؤلفها هو مؤلف القاهرة الجـديدة . بل سوف يتأكد لدى الباحث المدقق أن ثمة خيوطا تربط الانتاج الروائى لهذا الكاتب برباط وثيق .

ومع ذلك فليس هناك كاتبان باسم نجيب محفوظ. حتى نبرر قولنا أن أحدهما تطور فى فن الرواية تطورا طبيعيا ، أما الآخر ـ كاتب القصة القصيرة ـ فليس كذلك . غاية ما يمكن أن نسهم به من حلول فى هذه المشكلة أن نسجل للكاتب نقطة هامة ، هى أن تطوره الفكرى الأخير كان يصب — عبر مجراه الطبيعى — فى قالب الرواية وقالب الأقصوصة معا فى وقت واحد ، وأن المرحلة الزمنية التى انقطع فيها عن كتابة القصة القصيرة ، هى المسئول الوحيد عن هذه الهوة — فى مجال التعبير — بين بداية محاولاته وأحدثها .

* * *

أى أننا لا نفاجأ فى مجموعته « دنيا الله » عام ١٩٦٣ بمفكر جديد ، وإنما نفاجأ به كفنان يكتب القصة القصيرة. ومن يتصفح مجموعته الأولى «همس الجنون» — عام ١٩٣٨ — يسهل عليه إدراك هذه المسافة البعيدة بين المجموعتين . بل لعل هذه المسافة هى التى دعت بعض النقاد يرون فى قصصه القصيرة الأولى مجرد اسكتشات لأعماله الروائية ثم سارعوا بتعميم هذا الحكم على قصصه الجديدة أثناء نشرها بجريدة الأهرام .

ولست أجد عذرا لهؤلاء النقاد ، إلا فى بعض الأقاصيص المزدحمة بالأحداث غير المبررة فنيا بمجموعة همس الجنون ... كما نلاحظ فى قصة « صوت من العالم الآخر» وهى أقصوصة تستلهم الجو الفرعونى بصورة بانورامية من خلال شخصية الكاتب تونى الذى يموت ، فتصعد روحه لترى بعينين لا يراهما أحد ، ترى هذا العالم كله بأبعاده المختلفة فى لحظة واحـــدة ، وتمتلىء القصة بالتأملات الفكرية والملاحظات الشخصية والذكريات ، حتى أننا نتوه بين هذه الجزئيات الصغيرة ، وننسى تونى تماما بغير أن تسهم هذه الدقائق الكثيرة فى صياغة تكوينه الانسانى أو تحديد محورها الفكرى ، أو التقاط الحدث النموذجى والموقف الدال .

ومن اليسير المقارنة بين هذه القصة ـ بالاضافة إلى قصة «عودة سنوحى» و« يقظة المومياء » و «الشر المعبود» وبين الروايات التى تلت هذه المجموعة ، وفيها استلهم المؤلف مصر القديمة. ولهذا يمكن أن نرجح الفكرة القائلة بأن أمثال هذه الأقاصيص كانت الارهاص الفنى للأعمال الروائية . ولكن هذه الفكرة من جهة أخرى غير قابلة للتعميم . ذلك أن أقاصيص نجيب الأولى كانت خاضعة للتقاليد الفنية السائدة

آنذاك ، والتى كان من عيوبها الأصيلة ازدحام الأحداث واختلاط محاورها . وكأنها روايات فى طورها الجنينى . كذلك لا ينبغى أن ننسى حقيقة تاريخية حاسمة ، وهى أن نجيب محفوظ بدأ يكتب القصة القصيرة والرواية فى وقت واحد ، وكانت ظروف النشر وحدها هى التى تتيح للأقصوصة إمكانية السبق فى الظهور .

كانت الاتجاهات السائدة حينئذ — أى حوالى ثلاثينيات هذا القرن — تكاد تتبلور فى الإتجاه الذى تأثر بالقصة الفرنسية بوجه عام ، وجى دى موبسان بوجه خاص . ومدرسة هذا الكاتب تعتمد على المفارقات اليومية فى الحياة ، ومن هنا تصبح المفاجأة أو المصادفة هى المدار الذى تدور من حوله الأحداث ، أو تتجمع أو تتبلور . . ولذلك تكون الحبكة هى المقياس الفنى لهذا الاتجاه . كما أن هذه المفارقات تكشف فى أحيان كثيرة عما تمتلىء به الحياة من متناقضات لا ينبغى حيالها أن تتصور المجتمع أو الإنسان أو الكون فى حالة سكون أو فى شكل بسيط ، وإنما يجب أن نتخيله فى حالة صراع معقد مستمر . على أن الكتاب المصريين الذين تذوقوا إنتاج هذه المدرسة الفرنسية ، لم يعتمدوا فى معظم أعمالهم على ذلك المعنى العميق للمفارقة التى جعل منها موبسان دعامة جوهرية لبناء الأقصوصة فى عصره بل رأيناهم يتوقفون عند المظهر السطحى للمفارقة حتى جعلوا منها مرادفاً حرفياً لمعنى القدر ، وما يتفرع منه من تعريفات للحظ والفرصة وغيرها . والتقى هذا التفسير الساذج لتناقضات الحياة بالبناء الفنى الأكثر سذاجة ، بمعنى أن رواد هذا الاتجاه فى أدبنا كانوا ينشدون السهولة فى التفكير والتعبير معاً . فجاءت أقاصيصهم أبنية مفككة ، بالرغم من الحبكة التى رأوا فيها خداعا أو تخديرا ذهنيا لمخيلة القارىء حتى يفاجأ بالنهاية غير المتوقعة وإن كانت ممكنة الحدوث .

تأثر نجيب محفوظ فى مجموعته الأولى بهذا الاتجاه . فكتب لنا على سبيل المثال قصة «مرض طبيب» موجزها أن طبيبا عاد أحد مرضاه ثم أحس بعد ذلك بدرجة حرارته هو فى ارتفاع ، فتوهم أنه أصيب بالحمى التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت . ثم استدعى زميلا له ليعالجه ، وكانت دهشته كبيرة حين اكتشف أن درجة حرارته طبيعية ، وأن عقب سيجار هو الذى تسبب دون أن يدرى فى

حرق معطفه والوصول إلى جلد صدره . والقصة من الناحية الفكرية فارغة من أى معنى يمكن أن يكون الكاتب قد هدف إليه ، إلا «المفاجأة غير المتوقعة» التى نالت دهشة الطبيب والقراء أيضا . أما البناء التعبيرى فلا يميل إلى تصوير الشخصية من الداخل وإنما يسرد لنا أخبار هذا الطبيب الشاب الذى يتوق إلى منافسة الأطباء الكبار ، ولهذا السبب يلبى سعيدا دعوة ذلك الشيخ الريفى الثرى الذى حضر إلى عيادته ليذهب به إلى إبنه المريض فى القرية . وفى طريق عودته يحس بدرجة حرارته ترتفع . وفى المنزل تكون المفاجأة . وهو بناء — كما نرى — تتهالك أعمدته على أساس فهم سطحى للمفاجأة أو المفارقة أو المصادفة . . تماما كما حدث فى قصة «روض الفرج» حيث يقع شاب قادم من العريش ليدرس فى العاصمة ، يقع فى هوى إحدى الراقصات التى أغرمت به فور رؤيتها له مع قريبه الذى يسكن معه ، وعن طريقه تعرفت به . ويحس هذا القريب بالخطر الداهم على علاقته بالراقصة فيكتب رسالة عاجلة إلى والدى الفتى . ويحضر الشيخ من العريش ليأخذ قريبه من يده إلى الكازينو الذى ترقص به المرأة . وهناك يرى إبنه فى انتظارها بأحد الأركان . وما أن تأتى المرأة حتى يصعق الرجل - ويغمى على القراء معه — فلم تكن الراقصة إلا أم الفتى المطلقة !! وبغض النظر عن الفكرة المصنوعة فإن أدباء أوربا استطاعوا أن يرثوا مأساة أوديب بوعى وعمق نافذين ، واستطاعنا معهم أن ننفذ إلى عوالم رحبة داخل النفس البشرية والحضارة الإنسانية ، إرتفعت فيها عقدة أوديب إلى مستوى الرمز . . بينما نراها فى قصة روض الفرج وشباهها قد هوت إلى قاع المظهر السطحى والمفارقة السريعة الزوال . وبنفس هذا المنهج ، كتب نجيب محفوظ قصة «حلم ساعة» حيث يستغرق شاب فى الأحلام لأن إحدى الفتيات الجميلات فاجأته بنظرة ودودة حانية . وتصادف أن رآها مرة أخرى برفقة سيدة كبيرة وشاب يرتدى زى الضباط ، ودهش لتحية هذه الأسرة له وأخذ يحلم بالفتاة أكثر فأكثر إلى أن يعرف من الضابط - وكان صديقاً له فى الصبا - أنه يشبه إبنا مات لهذه الأسرة شبها عجيباً ، ثم نصدم لفجيعة الشاب حين يعرف أيضا ، أن الفتاة خطيبة الضابط الصديق ! كذلك قصة «حياة للغير» وفيها يصاب الأخ الأكبر بخيبة أمل ، لأن شقيقه الأصغر سبقه إلى فتاة أحلامه (تكاد تكون نفس الفكرة السابقة) ، وقصة الأم التى يخطف عشيقها إبنتها منها

ويتزوجا بعيدا عنها (أليست نفس الفكرة ؟) ، وقصة « المرض المتبادل » عندما يكتشف الزوجان عند الطبيب أن كليهما مصاب بمرض سرى يحاول إخفاؤه عن الآخر لأنه أصيب به عن طريق الخيانة !.

وهكذا فى كثير من أقاصيص تلك المرحلة البعيدة ، نلاحظ أن الفنان قد تأثر بذلك الاتجاه الذى كان يتزعمه محمود تيمور فى ميدان القصة القصيرة ، وإن كانت المفارقة عند تيمور تتضمن الفكاهة ، بينما تقترب من التراجيديا عند نجيب محفوظ . إلا أن هذه المدرسة لم تكن وحدها التى أثرت فى إنتاجه حينئذاك ، وإنما نراه فى حوالى خمسمائة أقصوصة كتبها فى تلك الفترة قد تأثر باتجاهات أخرى .

كان هناك مثلا الإتجاه الذى تأثر بمدرسة الأدب الروسى . وهى مدرسة ذات اتجاهين فيما أعتقد ، أحدهما يتزعمه تشيكوف والآخر جوركى . وكلاهما يتفقان فى النزعة الإنسانية العاطفة على الشخصيات المتواضعة فى المركز الاجتماعى والخلق والذهن ، ثم يختلفان فيما بعد من زاويتى وجهة النظر الفكرية والموقف الفنى على السواء . تشيكوف يعتمد فى رؤياه على بصيرة الشاعر المرهف ، وينتقل بنا من الشخصية العادية أو الحدث البسيط إلى دلالة عميقة غير عادية . وقد أولى هذا الفنان العظيم الشخصية الفنية عناية فائقة ، فكان يعنيه تحديد معالمها الداخلية بنفس القدر - أو يزيد - الذى يعنيه إبراز مدلولها الفكرى أو الاجتماعى .. أما جوركى فكان يعنيه هذا المدلول فى المقام الأول ، والشخصية أو الحدث أو الزاوية أو كلها مجتمعة فى خدمة الدلالة العامة للقصة . وإذا كنا نحن اليوم لا نقسم الفن ذلك التقسيم القديم الذى يضع كلا من عناصره فى خانة محدودة تحديدا حاسما ، وإنما نقول بأن هناك تشابكاً معقدا بين هذه العناصر يجعل من عزلها عن بعضها البعض شيئاً مستحيلا .. فإن أولئك الرواد الأول ما كان يعنيهم أيضاً ذلك التقسيم فى المستوى النظرى ، وإنما كانت هناك الأيديولوجية الاجتماعية الثورية تنفث ضرامها فى قلوب أبنائها - ومنهم جوركى - ومن ثم كان عليهم أن يخلقوا « النموذج » و « النمط » و « حامل الرأى » دون الشخصية الفذة المفردة . بينما استطاع تشيكوف أن يصنع ما هو أعظم وأجل خطراً ، فقد خلق الشخصية المتفردة غاية التفرد ، والرامزة فى نفس الوقت . والفرق بين الشخصيتين أن النمط والنموذج شخصية

مباشرة خالية من الصراع فتعمل على تجميد الحدث واغتيال الدلالة الإنسانية الرحبة ، أما الشخصية المفردة الرامزة، فإنها تؤدى مهمة النمط والنموذج بإمكانيات أكبر نفوذاً ، مع احتفاظها بمؤهلات الشخصية الانسانية الحية المليئة بأطراف التناقض وحلبات الصراع .

ولست هنا فى معرض المفاضلة بين الاتجاهين ، ولكنى آثرت هذا الإيضاح لأبين أن تأثر قطاع لا بأس به من كتاب القصة المصرية بفن تشيكوف ، كان عاملا طيباً فى تطوير هذا الفن فى اللغة العربية . كما أن هناك قلة حاولت أن تقترب بفنها من جوركى وتشيكوف معاً . بل كانت هناك قلة قليلة أيضاً آثرت أن تعطى صوتها لجوركى وتشيكوف وموبسان .. مجتمعين . بمعنى أنها كانت تلتقط الزاوية المعبرة بروح شاعرية فى إطار من الحبكة الصارمة .

وكان نجيب محفوظ واحداً من هؤلاء الذين قرأوا للمازنى ويحيى حقى ومحمود البدوى . وسجل نجيب على نفسه أكثر من مرة أنه تأثر وأحب هذا الأدب . وأعتقد أنه كان صادقاً فى ذلك ، لأن قراءة هؤلاء (باستثناء المازنى) وغيرهم ممن تأثروا بالأدب الروسى ، يؤكد مايقوله نجيب فى هذا الصدد . إذ نحن نعثر بين حين وآخر فى أقاصيصه الأولى على خواطر شاعرية هائمة على وجهها ، يشوبها الحزن والأسى . وأبطال هذه القصص شباب يفتحون عيونهم فجأة ولا يرون سوى الضباب الأسود يخنق الأمل الغض فى نفوسهم التواقة إلى الحب والمستقبل اللامع . وبالرغم من أننا كثيرا ما نلتقى بالمراهقين فى هذه القصص ، إلا أننا لا نلمح أية ظلال للرومانسية الحالمة فى مشاعرهم وأخلاقياتهم. حقاً ، إننا نعثر على الخاطرة الشعرية الحزينة، ولكن بعد صياغتها فى ذلك القالب البعيد عن الرومانسية وأحلامها . فى قصة « خيانة فى رسائل » نعيش مع الفتى العاشق أروع لحظات عمره ، حتى تسافر حبيبته إلى الصعيد فتلتقى بشاب أكثر جاهاً ويسراً . ثم يغتال الفارق الطبقى ذلك الحب . ليست هنا أية مفاجآت ، والمصادفة الوحيدة التى جعلت الفتاة تلتقى بالشاب الثرى يهيىء لها الكاتب بصورة لا تفتعل المأساة ولا تزيفها . وفى قصة « إصلاح القبور » تظل الأرملة الشابة على وفاء بالغ لزوجها المتوفى ، فتذهب إلى مقبرته للزيارة بصفة دورية دائمة ، يلاحظها فى ذهابها وإيابها

رجل لا يلبث أن يتقدم إلى أسرتها طالباً يدها . ويقودنا الفنان بلباقة شديدة من خلال المتعرجات الداخلية فى نفس الفتاة التى تفاجأ بالأمر حين يزف إليها شقيقها الخبر ، ولا تلبث أن تستكين بشرط أن يكتمل العام الأول على وفاة زوجها السابق . وتحس بعد الخطوبة أن زيارتها للقبر خيانة لخطيبها الراهن ، كما تشعر بأن انتظارها بقية العام لا مبرر له ، ثم لا تمانع فى قضاء شهر العسل فى رأس البر قبل انتهاء العام بأربعة أشهر ! وقصة «الثمن» التى تدخل فيها المومس أحد المحال حين شاهدت به سيدة أرستقراطية تدفع عشرين جنيهاً عن طيب خاطر ثمناً لزجاجة عطر صغيرة . فتتعمد الاصطدام بها وتسقط الزجاجة من يدها ، ولشد ما أدهش المرأة أن السيدة الارستقراطية دخلت المحل مرة أخرى ! وفى هذه القصص وأمثالها يتوقف الكاتب كثيراً عند الشخصية ، والزاوية التى التقط منها الحدث ، والدلالة الإنسانية الرحبة .

على أن هذا لا يعنى قط ، أن تقييم الأدب فى بلادنا ، يخضع تلقائياً لتصنيف الأوروبيين لاتجاهاتهم الفكرية والفنية . فالحق أن ظروفنا الحضارية لها دخل كبير فى الشكل الجمالى لصياغة وجداننا وعقولنا .. بل إن تأثرنا بألوان دون غيرها من ألوان الأدب الغربى يخضع أولا لتلك الظروف التى كان يتقدمها خلو تراثنا العربى من هذه الأشكال الفنية الجديدة . ومعنى ذلك أن الاتجاهات الأوروبية التى شقت بنفسها طريقاً إلى آدابنا ، ليست هى العامل الحاسم فى تقييم مستوى الأعمال العربية أو نوعيتها ، إنها مجرد عنصر له قيمتـــه التى لا يمكن تجاهلها ولا ينبغى تضخيمها ، حتى نضع أيدينا على حقيقة تاريخنا الأدبى . فلا شك أن قصص نجيب محفوظ هذه ، وقصص أبناء جيله من معاصريه ، وقصص أساتذته من قبلهم جميعاً ، هى قصص مصرية قبل كل شىء . ولا يقتصر الطابع المصرى على الهدف الاجتماعى ، وإنما نراه متضمناً فى التكوين الجمالى للعمل الأدبى أيضاً . من ناحية الهدف ـــ نعثر فى تلك الأقاصيص التى استلهم فيها نجيب محفوظ الجو الفرعونى ، حيلة فنية عالج بها الواقع المعاصر بكل بشاعته . فقد بدأ هذا الفنان يكتب فى تلك المرحلة السوداء من تاريخ مصر حيث أجهزت الرجعية والعرش والاستعمار على آثار ثورة ١٩١٩ وسلمت البلاد لطبقة من الطغاة المستبدين ، فترعرعت فى جميع الأنحاء حركات رجعية تشعل نيران التعصب والحقد فى نفوس المصريين ، وتنحدر

إمكانيات المجتمع إلى جيوب القلة المتخمة ، وتزداد البطون الخاوية عواء . وتنتشر أدوية الهروب انتشارا مذهلا . ويقف مثقفو الطبقة الوسطى على حافة الهاوية النفسية والدمار الروحى الرهيب . ومن أتون هذه المعركة الضارية يكتسب الأدب المصرى وهج الدخان الأسود وظلاله الأفعوانية التى ترقص رقصة الحرب . بهذه الروح المتقدة كتب تيمور عن خراب المخدرات ، وبنفس هذه الروح كتب يحيى حقى قصة البوستجى ، والبدوى قصة الرحيل . لا تكتسب مصريتها — كما قلت — من شخصياتها وأحداثها ودلالاتها فحسب ، وإنما تولد هذه كلها من أعماق الحدوته المصريه ، المنسوجه على نحو خاص متفرد ، ما يزال له آثار بعيدة المدى على كتابنا المعاصرين . فالحدوته شديدة الاهتمام بالجزئيات الصغيرة دون اللجوء إلى التجريد وبالتالى فهى شديدة الاهتمام بعناصر الحياة اليومية بعيدة عن القضايا الفكرية . وهى تنسج كيانها بنفسها لا تعثر على وجه المؤلف الشعبى القديم فى أى من دقائقها . ولم تفد الأقصوصة المصرية أو الرواية أو المسرح من الحواديت كما أفادت أوربا من أساطيرها ، فلم تتعمق جوانب النضج التى يمكن الاهتداء بها فى تطوير هذا الشكل إلى إطار جديد ولهذا السبب تأثرت الأقصوصة عندنا تلقائيا بجوانب ضعف كثيرة فى الحدوته حتى شابهت الكثير من أقاصيصنا «الحكاية» ولم تقترب من المعنى الأصيل للقصة القصيرة إلا نماذج نادرة .

قصدت من ذلك إلى القول بأن تأثر القصة العربية بالتيارات الأوروبية لا يعنى مطلقا بعدها عن أصالة الميلاد المحلى . وأقاصيص نجيب محفوظ فى تلك المرحلة الأولى تؤكد هذا المعنى تأكيداً كبيراً . فالجوع والانحلال فى شتى صورهما هما الخامات المالئة لكيان قصته القصيرة فى ذلك الوقت إن قصتيه «كيدهن» و «ثمن السعادة» تصوران كيف يضطر الزوج بفاعلية الظروف غير الطبيعية التى ساقته إلى زوجته الراهنة ، إلى أن يرجو عشيقها العمل على إسعادها وإسعاده معها بأن تظل علاقتهما غير الشرعية قائمة ! أو هو — على أحسن الفروض — يتغاضى عن تلك العلاقة . معنى الخيانة الزوجية هنا يختلف عن معناه فى أقصوصة «عبث ارستقراطى» التى يقود فيها العاشق الزوجة إلى ركن مظلم من غرفة قائمة فى الدور العلوى بعيدا عن صالون الحفل ، وبعد لحظات تصل زوجته مع عشيقها إلى نفس المكان لنفس الأهداف ! وبالرغم من اختلاف دلالات هذه القصص ومستوياتها التعبيرية والفكرية ، إلا

أن الخيانة هى الموضوع السائدعليها . والإنحلال هوالنتيجة الخلقية التى يومىء بها الكاتب . وكذلك فى قصتيه «الجوع» و«يقظة المومياء». يحاول فى الأولى أن يجسد مأساة الفقر فى بلادنا ، فاذا بتر ذراع أحد العمال أثناء عمله بالمصنع ، فإن صاحب المصنع يخصص له ثلاثين قرشا فى الشهر ليعيش حياته — كما يتوهم — بلا حاجة أو سؤال ، وفى القصة الثانيه يفاجأ صاحب أحد القصور بأن فى أسفل منزله ترقد مومياء لأحد المسئولين من الفراعنة ، وتزداد المفاجأة عنفا حين تستيقظ هذه المومياء وتلقى على صاحب القصر درسا لا ينساه فى معاملة رعيته . غير أن طابع الحدوته والحكاية يغلب على بناء هذه القصص ، فنجيب محفوظ — فى حدود رؤيته الفكرية آنذاك — يعالج مأساة العامل المسكين بأن يجعل من إبن صاحب المصنع شخصية أسطورية كالأمير بالنسبة لسندريللا ، إذ هو يخرج من إحدى سهراته يتنزه على شاطىء النيل فيرى العامل يهم بالقاء نفسه فى اليم ، فينقذه ويستفسره الأمر ويلحقه فى اليوم التالى بأحد الأعمال الخفيفة التى لا تحتاج إلى ذراعه المقطوعة . وكانت هذه بالطبع حدود العصر فى التفكير الاجتماعى الذى يجعل من البرجوازية مجرما ورسولا فى آن واحد . إنها البلبلة الفكرية الرهيبة التى رافقت تكويننا الطبقى أمدا طويلا .

* * *

ومع ذاك فإننا نعثر فى إنتاج ذلك الزمن البعيد . على بعض النماذج التى توفرت لها عناصر النجاح بصورة أكثر وضوحا . فقصته «همس الجنون» اجتاز الكاتب فى صياغتها القشرة الخارجية لجعل من النفس البشرية فى تعقيدها المبهم مادة القصة . إنه يلتقط فى أناة بالغة دقائق تلك اللحظة الفذة التى ينهار فيها العالم الداخلى للفرد ، فلا يعيش واقعنا المنظم المنسجم ، فنقرر أنه جن . والأقصوصة تروى لنا كيف طرأت حالة اللا مبالاة التامة على عقلية الشاب بأن أزاح الحجاب نهائياً بين رغباته والتقاليد الاجتماعية السائدة ، فإذا مر بمطعم يجلس إلى إحدى موائده رجل وإمرأة يأكلان دجاجة محمرة وعلى بعد يسير جلس جماعة من غلمان السبل ، عرايا إلا من أسمال بالية ، تغشى وجوههم وبشرتهم طبقة غليظة من غبار وقذارة لم يرتح لما بين المنظرين من تنافر وشاركته حريته عدم ارتياحه فأبت عليه أن يمر بالمطعم مر الكرام . ولكن ما عسى أن يصنع ؟.. إنه يتناول الدجاجة بسرعة

ويلق بها على الأرض قريباً من الغلمان الجوعى الذين يسارعون إلى التهامها ! فإذا مرت هذه النادرة بسلام توجه إلى المنهى فصادفه رجل ضخم نفر من قفاه الغريب الذى يسيل عليه العرق بقذارة تثير الإشمئزار . فلم يتمالك نفسه من صفعة قوية لم تمر بسلام هذه المرة ، إذ انقض عليه الرجل ركلا وصفعا حتى خلص بينهما بعض الجلوس. ولما آذنت الشمس بالمغيب عثرت عيناه المتجولتان بحسناء مقبلة متأبطة ذراع رجل أنيق المنظر ترفل فى ثوب رقيق شفاف تكاد حلمة ثوبها تثقب أعلى فستانها الحريرى ، وجذب صدرها الناهد عينيه فزادتا اتساعا ودهشة . وهاله المنظر ، وكانت تقترب خطوة فخطوة حتى باتت على قيد ذراع ، وكأن عقله — أو جنونه — يفكر بسرعة خيالية . فخطر له أن يغمز هذه الحالمة الشاردة ! إن رجلا ما يفعل ذلك على أية حال ، فليكن هذا الرجل . واعترض سبيلهما ، ومد يده بسرعة البرق ، وقرص ! إنهالت عليه الكلمات ، وعلت ضحكاته اللا مبالية . ثم تركه الناس فى يأس وفزع من عينيه المحملقتين فى الفراغ . أما هو فقد رأى ملابسه قد اهتزأت ، فأحس فجأة أنه يختنق تحت وطأة ثقلها ومن ثم أخذت يداه تنزعانها قطعة قطعة ، بلا تمهل ولا إبطاء ، حتى تخلص منها جميعا ، فبدا عاريا كما خلقه الله وعابثته ضحكته الغريبة ، فقهقه ضاحكا ، واندفع فى سبيله .

فى هذه القصة يتمهل نجيب محفوظ كثيرا فى اختيار اللحظة النموذجية فى حياة الشخصية ، ويستخرج من أعماقها الملامح الخاصة المتفردة ، والسمات الرامزة إلى انعدام النظام والانسجام فى العالم الحاضر الذى يجعل من إحساسنا بالحرية مرادفا للا مبالاة . إنه يصور لنا المجنون عاقلا فى مرآة نفسه ، كما يصور لنا العالم من حوله مجنونا وعاقلا فى مرآة نفسه . والنسبية فى معنى العقل والجنون هى الاطار الفنى الذى آثره الكاتب فى تجسيد رد الفعل العنيف عند شباب ذلك الجيل إزاء السجن الكبير . لذا لا يتردد فى رصد الحركة الداخلية والحدث الخارجى فى الوقف الواحد ، فتكتسب القصة بذلك نبضا حيا ، على غير ما قال به أحد النقاد من أن هذه القصة أشبه بالمعادلات الرياضية التى تؤدى فيها المقدمات إلى النتائج بصورة جبريه . إن الكاتب فى هذه القصة وأمثالها لا يصوغ لنا بناء ذهنيا بقدر ما يصوغ لنا الشخصية بمعناها الفنى الدقيق .

فى قصة «بدلة الأسير» يوافق جحشه على أن يبيع من رصيف المحطة علب السجائر

للجنود الإيطاليين — الذين يقلهم أحد القطارات — مقابل ثيابهم ، يساوم في البداية حتى يرضخ أحدهم لأن يعطيه معطفه مقابل علبتين، ويرتدي المعطف فخورا بنفسه مزهوا بخياله أمام حبيبته التي يبدو أنها تفضل عليه من يرتدي الثياب الأفرنجية . ثم باعه جندي آخر بنطلونه مقابل علبه . وسرعان ما دب فيه النشاط وهرع إلى القطار وهو يصرخ : سجاير ... العلبة بحذاء ... العلبة بحذاء ... ولكن القطار المحمل بالجنود كان قد بدأ المسير ومغادرة المحطة ، وعندئذ لمحه أحد الحراس فناداه بالانجليزية والإيطالية لكي يصعد ظنا منه أنه أحد الجنود ، فلما لم يفعل أطلق عليه رصاصة .. وتصلب جسم جحشه في مكانه، فسقط الصندوق من يده ، وتناثرت علب السجاير والكبريت ثم انقلب على وجهه جثة هامدة . الفنان هنا همه الأول هذه « الشخصية » لا كنموذج أو نمط وإنما كفرد متميز يحمل في أعماقه سمات رامزة .

ونحن نتذوق طعم المأساة في جميع هذه القصص ، فهي اللحن الغالب على إنتاج نجيب محفوظ في تلك المرحلة . ونستشعر من خلال النغمات الباكية شفافية ولكننا لا نستشف منها رؤيا فنية للعالم . غاية ما يمكن أن نصل اليه أن المأساة الاجتماعية للانسان في بلادنا تدق وجدانه بعنف ، وأنه يعبر عنها بزوايا وجزيئات بعيدة عن التجريد أو التعميم في نطاق قضايا فكرية محددة . وقد تأرجحت أعمال تلك المرحلة بين التأثر بالمدرستين الروسية والفرنسية ، مع الحفاظ على نكهة المرارة المصريه التي ملأت حياتنا آنذاك .

* * *

خلال الربع قرن الأخير عرفت القصة المصرية القصيرة عديداً من التطورات ، فقد ازدادت على مر الأيام أصالة ومعرفة بالقواعد الفنية لكتابتها . ذلك أن التيارات الأدبية في الخارج ازدادت تفاعلا مع واقعنا الأدبي من ناحية ، كما استطاع أدباؤنا أن يتعرفوا على هذا الواقع تعرفاً حميما من ناحية أخرى . ولاحظنا في أقاصيص يوسف إدريس وصلاح حافظ وشكري عياد ويوسف الشاروني وغيرهم ، جهاداً متصلا لبلوغ البناء الفني المتكامل، والتجربة الإنسانية المتعددة الأبعاد . كذلك تقدمت الأقصوصة في أوروبا وأمريكا تقدماً كبيراً ، فلم يتبق لها

من موبسان شيئاً ملحوظاً . بل إن التأثير العظيم الذى تركه تشيكوف فى القصة العالمية ، أصبحت هذه القصة تجاوزه فى كثير من الأحيان . ولم تعد السيادة فى هذه القصة للخاطرة الشعرية أو الشخصية ، وإنما راحت تجد سـيرها نحو « الموقف » بمعناه الفنى العميق . الموقف ليس هو زاوية التصوير ، ولا الدلالة الاجتماعية ، وليس هو مكان الشخصية من الأحداث . . . وإنما هو نقطة التقاء الشخصية بالحدث بالزاوية بالدلالة . نقطة الإلتقاء هذه ربما كانت شيئاً بعيداً عن الشخصية والحدث والزاوية والدلالة ، أى أنها قد تكون الإطار الفكرى أو النسيج الفنى الذى يتخذ لنفسه مساراً بعيداً عن الاستغراق فى جزيئات الحياة اليومية . معنى ذلك أن « الموقف » فى القصة القصيرة يعوزه التركيز الشديد واللجوء الدائم إلى الأبنيـة والأطر التى تومىء بأكثر مما تتضمنه بالفعل من جزئيات محسوسة . هذا لاينفى أن القصة العالمية القصيرة قد أفادت من عناصر الحبكة والشعر عند موبسان وتشيكوف . ولكن الإفادة هنا اتخذت أسرع الوسائل لالتقاط الجوانب الإيجابية عند هذا أو ذاك ، الإيجابية بالنسبة للعصر . فأصبحنا نقرأ قصصاً تشبه القصائد الرمزية فى استخدامها اللغة استخداماً بعيـداً عن المنطق المألوف أو القيم السائدة ، ونقرأ قصصاً لاتلعب فيها المفارقة دور التضاد ، وإنما التكامل . . وهكذا . . الخ . بالإضافة إلى أن صحافة القرن العشرين والإذاعة وغيرها من أجهزة الإعلام الحديثة ، كان لها تأثير ما على تطور القصة القصيرة بإكسابها شيئا من المرونة والتخلص من الزينات اللغوية والحواشى الفكرية على السواء . كما أضرت بها فى بعض الأحيان عندما كادت بعض القصص تقترب من التحقيقات الصحفية .

نجيب محفوظ توقف عن كتابة القصة القصيرة منذ عام ١٩٣٦ إلى حوالى عام ١٩٦٠ . أى طيلة الربع قرن الأخير الذى حدثت فيه كل هذه التطورات . وقد أشفق عليه الكثيرون من تجربة العودة إلى تأليف الأقصوصة . وقيل إن أقاصيصه القديمة لم تبشر قط بمولد فنان له شأن فى هذا المضمار . وعندما بدأ نجيب ينشر قصصه فعلا ، تورط أحد النقاد وكتب يقول أنها مجرد « اسكتشات » لعمل كبير مازلنا فى انتظاره بعد « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخريف »

وظلت هذه النظرة إلى إنتاج نجيب فى القصة القصيرة سائدة إلى تاريخ صدور مجموعة « دنيا الله » التى ضمت هذا الإنتاج نفسه .

وأحسست فور قراءتى الأولى للمجموعة أن « المأساة » هى الطابع الشامل لما ضمته من قصص ، وأن هذه القراءة الأولى تعطى قارئها « وجه نظر » شاملة للإنسان والكون والمجتمع ، وأن السمة البارزة فى أبنية هذه المجموعة هى « الموقف » الكثيف المركز .

وأحسست دافعاً لا يقاوم لأن أعود إلى الإنتاج القديم لهذا الفنان . عدت إلى قصة « الشر المعبود » التى تحكى عن مقاطعة « أخنوم » فى مصر القديمة أن شيخاً مر بها فهاله الفساد والطغيان والجريمة ، ومن ثم راح يدعو سكان المقاطعه إلى مبـــادىء الحب والخير والحق . وكان لكلماته مفعول سحرى عجيب دانت له قلوب الناس واستقرت السكينة فى قلوبهم . غير أن قاضى المقاطعة والحاكم العسكرى والطبيب أحسوا بامتهان لكرامتهم لانعدام حاجة الناس إليهم ، لذلك سارعوا بتقديم هذا الشيخ الغريب إلى القضاء ، فلم ير القاضى أية حيثيات لإدانته فأفرج عنه . ولكن الشمس أشرقت ذات صباح فإذا الرجل الغريب قد اختفى . وشمل الحزن المقاطعة كلها بينما تنفس السادة الصعداء . وتفتق ذهن حارس الأمن عن فكرة « عبقرية » يعيدبها المقاطعة إلى ما كنت عليه من فوضى ، فأرسل فى طلب راقصة فاتنة من إحدى المقاطعات الأخرى ، لها قدرة خارقة على التفرقة بين الصديق والصديق والأخ والشقيق ، وحقق ذلك العبقرى فكرته الخطيرة . وشاهدوا جميعاً بأعين مشرقة بنور الفرح ذلك النظام يتقوض بنيانه وينهار حجراً على حجر ، وردت المعدة إلى عرشها تتحكم فى الرقاب والعقول ، وعادت الحياة الشيطانية تملأ أخنوم الهادىء وتعصف بالسلام المخيم على ربوعه . واستأنفت عصبة الحكم جهادها ، ووجدت نفسها مرة أخرى تكافح وتناضل عن الخير والعدالة والسلام » . .

والقصة شبيهة بالفكرة المسيحية القائلة بأن يسوع « المخلص » جاء لفداء العالم ، بدعوته إلى الحب والخير والسلام ، ولكن الصليب كان خاتمة المأساة بالرغم من تبرئة المحكمة الرومانية له . وتبلورت حيثيات الإدانة فى أنه كان مثيراً للشغب !

هذه القصة تصوير دقيق لمأساة التناقض بين الدولة والإنسان من جهة ، والتناقض بين احتياجات الانســـان وإشباعها من جهة أخرى ، والتناقض بين القيم القديمة والدعوات الجديدة من جهة ثالثة ، والتناقض بين الفرد والمجتمع من جهة رابعة . ثم هي بعد ذلك كله ، أو قبله ، تصوير دقيق لأزمة المجتمع المصرى حينذاك ، الأزمة التى اضطرت الفنان لأن ترتدى شخوصه وأحداثه مسوح الفراعنة . ولكنها فى النهاية قصة تقريرية مباشرة لا تعتمد على الايحاء والتجسيم الفنى للفكرة ، ولذلك تقترب من الأساطير الشعبية والحكايات الدينية ، أكثر من اقترابها من القصة الفنية المكتملة .

تقودنا هذه القصة برغمنا إلى أقصوصته الجديدة « مندوب فوق العادة » . وفيها يتقدم رجل إلى موظف بإحدى المصالح الحكومية ، ويناوله بطاقة تحمل إسمه وماهيتـــه « إسماعيل بك الباجورى — مستشار برياسة مجلس الوزراء » فيضطرب الموظف الشاب لأن السيد الوزير لم يحضر بعد ولا مدير مكتبه . وراح الزائر الكبير يتفقد أرجاء المصلحة أو الوزارة فينتقد هذا ويسأل ذاك ، وبين الحين والآخر يهمس بقول مأثور أو حكمة كأنما يحدث نفـ ـه « على المرء أن ينشد الطمأنينة والصفاء » ثم يستدرك « ولكن كيف يتأتى هذا ؟ » أو « أن الحياة تجرى على غير ما يجب » و « الصحة ماهى الصحة ؟ » هى كمال التوازن والتوافق والتعاون فى الكائن ، ولكن هيهات أن تتحقق إذا كانت الصحة العامة معتلة » ، « وما الرأى فى هذا الغلاء الفاحش » ، « كلما وجدت حلا لمشكلة عرضت مشكلة أخرى ، وكلما أزلت دملا ظهر دمل جديد ، كأن الرحلة يجب أن تشمل العالم كله » ، « عيبنا أننا نفكر فى أنفسنا ولا شىء غير أنفسنا » ، « إن لى من القدرة ما أستطيع به أن أبلغ الصفاء ، على فقط أن اعتزل العالم وهمومه ، وهو صفاء حقيقى أسمع فى سكونه الأبيض موسيقى النجوم ، على فقط أن أعتزل العالم وهمومه ، لكنى لا أستطيع ، لا أريد ، للهموم أيضاً أنغامها التى يلتقطها القلب ، فأما صحة عامة أو لا صحة على الأطلاق ، هذه هى عقيدتى النهائية ، ولذلك كلفت بالمهمة » .

وفى غمرة الحيرة والقلق الذى ينتاب الموظف الماثل أمام الزائر الكبير يصل مدير مكتب الوزير ليقوده إلى السيد الوزير فيقابله بحفاوة واضطراب . ولكن ما أن تمر دقائق حتى يخرج مدير المكتب إلى تليفون خارجى يستفسر من رياسة

مجلس الوزراء عما إذا كان هناك مستشار بهذا الاسم ويأتيه الجواب بالنفى فيظن الجميع أن الرجل « محتال » أو مجرم سياسى فيقودونه إلى قسم الشرطة . « ووضح الأمر فى القسم ، لم يكن الرجل إرهابيـــا ولـكن كان به لطف . واستدعيت أسرته ، واتخذت الإجراءات المتبعة . وقد سمعته وهو يقول للمـــأمور فى كبرياء غاضب :

— الحق على ، ما كان أسهل أن أنعم براحة البال ، الحق على » .

قلت إن قصة « الشر المعبود » المنشـــورة بمجموعة « همس الجنون » عام ١٩٣٨ تقودنا برغمنا إلى هذه القصة الجديدة المنشورة بمجموعة « دنيا الله » عام ١٩٦٣ . ذلك أن محوراً فكريا واحداً يجمعهما هو فساد المجتمع وحاجته إلى قيم جديدة تغير بنيانه تغيراً جذرياً . ولـكن « الشر المعبود » قصـــة تقريرية مباشرة كما قلت ، فزائر المقاطعة الغريب يعلن صراحة أنه جاء ليهتدى به الناس . والسلطة الحاكمة تعلن صراحة أنها لا ترضى عن هداية الناس حتى لا تفقد هيبتها ومصالحها .. الخ . والمؤلف يستبدل النسيج الواقعى بالأسماء الفرعونية حتى لا يلفت النظر إلى مضمون قصته ، ومع هـذا تظل أسيرة العظة والتقرير والهتاف . أما القصة الجديدة فتتضمن أبعادا عديدة حول نفس المحور الواحد . لأن الفنان أضاف إلى تصوره الفنى للمأساة زوايا جديدة . لقد زاوج بين الواقع والحلم ، بين العقل والجنون ، فأدخلنا مصلحة حكومية أو وزارة من أبوابها الحقيقية ، وأدخل معنا شخصا يشكون فى قواه العقلية ، وهكذا التقى الوقع الحقيقى - لا الأسطورى - بالحلم الباطنى الذى يتحرر تماما من أغلال الوعى فى شخصية المجنون . إن الفنان يستخدم هذا اللقاء أو الصراع بين الحلم والواقع ، بين العقل والجنون فى هز القيم الثابتة والمطلقة وإخراجها من دائرة الاستقرار إلى حافة التغير . فى « همس الجنون » كانت الحريه هى مدار الاحتكاك بين القوى العاقلة الثابتـة والمستقرة ، والقوى الحالمه بواقع أفضل . وفى « حنظل والعسكرى » يلجأ الإنسان التعس إلى المخدر ليحلم ويحلم وتوقظه من الحلم حذاء الشرطى الثقيلة . هذا التفاعل بل الصراع بين الحلم والواقع هو الذى يجعل من « مندوب فوق العادة » موقفا تراجيديا عظيما . فبعد أن كانت الصورة شديدة التسطح فى الشر المعبود ، تحسسنا فى الأقصوصة الجديدة هذه الأبعاد : الإصلاح الفردى يرادف الجنون ، محاولة التحدث فى التغيير تجعل

صاحبها من ذوى «اللطف» وعلى الصعيد الفنى تتحول القصة إلى موقف تلتقى فيه شخصية إسماعيل بك الباجورى بالوزارة الفارغة من العمل بالموظف الصغير ومدير المكتب والسيد الوزير. إن الصياغة لم تدع من «الشخصية» «مدارا للأحداث» ولم تجعل بين الحدث محورا للدلالة، وإنما جعلت من هذه العناصر جميعها موقفاً لا يزدحم بالتفاصيل ولا يستغرق فى الجزئيات ولا تتوره بين شخصياته أو مفارقاته الساذجة، وهذا هو البون الشاسع بين القصة القديمة والقصة الجديدة، هذا هو الربع قرن الذى جعل من الأقصوصة عند الكاتب موقفاً، ومن موضوعها قضية.

* * *

وبنفس هذا المنهج يمكن لنا أن نعقد المقارنة بين قصة «مفترق الطرق» التى نشرت أيضاً بمجموعة «همس الجنون» وقصة «صورة قديمة» التى نشرت بمجموعة دنيا الله، فى «مفترق الطرق» يسمع الموظف الصغير البائس أن أحد زملاء الدراسة عين وزيرا. فيذهب إليه راجياً أن يساعده فى تخفيف مصروفات إثنين من أبنائه بالمدرسة. ويطمئنه الوزير فى كبرياء وترفع أنه سيعمل «ما فيه الخير» ويعود الموظف إلى بيته، فتقع فى يده صورة من الماضى، صورته مع زملائه الطلبة فى إحدى الحلات. وراح يتذكر ملامحهم وما آلت إليه أيامهم فهذا قاضى، وذاك بلطجى، والآخر كاتب بالصحة، والرابع .. وهكذا .. إلى أن وصل إلى السيد الوزير وتذكر الصراع الذى كان بينهما فى كرة القدم، وكيف كان الوزير تلميذا ضعيفاً بالرغم مما تقوله الصحافة من أنه كان طالبا نابها .. بالضبط كما تكيل التهم لمن خانتهم ظروفهم فى الصغر أو الكبر. ونظر جلال أفندى عند ذاك فى الساعة فوجدها تدور فى الرابعة، فعلم أن موعد الصغار آن واقترب، وأنهم عما قليل يملأون البيت حياة وقلبه نورا، فرمى بالجلة بعيدا وطرد من عقله الوسواس ليستقبلهم أجمل استقبال، وقال لنفسه متعزيا :

ــ من الخطأ أن يفكر الإنسان فى شئون الناس مادام هذا لا يورث إلا الضيق وحسبى أن معاليه قال لى : اطمئن».

الفنان هنا يتعمد الاحتكاك المباشر بين المجتمع والفرد، المجتمع بقيمه

وأخلاقياته وتقاليده ، والفرد بأحلامه وآماله ومثالياته. ثم يتخذ من الوزير نمطاً ونموذجا للشخصية التى تصل إلى القمة الاجتماعية بقوة القيم والأخلاقيات والتقاليد التى تربط المجتمع الثابت المستقر . ثم يتخذ من جلال أفندى نمطاً ونموذجا للشخصية العاثرة الحظ . وفى هذه الدائرة النمطية تدور الأحداث فى هدوء بالغ. إذ المقدمات تسوق إلى النتائج بطريقة عفوية . ولذلك فهى دائرة مغلقة خالية من التفاعل والصراع المعقد الذى يكسب الشخصية تفردها ، والحدث تميزه ، والعمل الفنى أبعادا مختلفة تعمق العلاقة بينه وبين المتلقى بأكثر من زاوية . الكاتب ، هنا ، يكتفى بتصوير المسافة التى يخلقها الزمن بين الأفراد ، والهوة بين طبيعة العلاقات الانسانية فى مرحلة ، وطبيعتها فى مرحلة أخرى . ولكنه لم يخلق - على المستوى الفنى - همزة الوصل بين المرحلتين ، أى ذلك التشابك المعقد الذى يلاحظ على طول النمو الوجدانى للشخصية والتطور الموضوعى لأحداث الزمن .

أما قصة « صورة قديمة » فتنتهى بهذا التساؤل على لسان شخصية صحفية : ترى أى معنى ستتمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟ . فقد ومضت فى ذهن هذا الصحفى فكرة « موضوع » لابأس به، هو أن يسجل تحقيقا مع أصدقاء الصبا من زملاء الدراسة . تناول من أجل ذلك إحدى الصور القديمة وراح يتفحصها بعنايه : هذا هو عباس المواردى ، الثرى والنجم السياسى السابق (أى قبل عشر سنوات)، وليس شيئاً صعباً معرفة مكانه. وهذا هو الأورفلى «الأول» الدائم على الفصل والمدرسة ، وربما القطر بأكمله . واقد دخل كلية الحقوق ، وعمل بالنيابة ويمكن السؤال عنه فى وزارة العدل . آه وهذا هو حامد زهران ، ٥٠٠ ج.م. مرتبه الشهرى كمدير لشركة « الهرم المدرج » ، وهو ساقط بكالوريا ليس إلا ، ولم يكن قط من الطبقات العليا أو المتوسطة ، بل كان قاطنا بعطفة أبوخوذة ،ومتزوجا من فايقة الجارة القديمة بنت عم سلامه سائق الترام منذ أيام التلمذة . وهذا هو محمد عبد السلام كاتب النيابة بالمنيا .

كان اختيار الفنان لشخصية الصحفى اختيارا هاماً فالإطار الفنى لن يصاغ من وجهة نظر جلال أفندى هذه المرة وإنما من وجهة نظر تبدأ كما لو كانت شديدة الحياد ،فالصحفى عادة مجرد « مسجل » لما يرى . ومع هـــذا فالكاتب يتساءل

فى النهاية بعد هذا الاستعراض التسجيلى : ترى أى معنى ستتمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟ يتساءل هكذا ، بينما هو ينثر الاجابة على الشخصيات حين يلتقط من داخلها السمة الجوهرية التى تحركها داخل هذا المجتمع . ومعنى ذلك أن التساؤل كان بمثابة اللمسة الأخيرة فى البناء الموضوعى للأقصوصة ، فهذا الشكل التعبيرى للبناء هو الفرق الأول والكبير بين « مفترق الطرق » و « صورة قديمة » . إنه البناء الذى عبر عنه نجيب محفوظ بقوله إنه يصطنع حيلة أو أسلوبا من التعبير ليجعل رأيه ضمن الحقيقة الموضوعية وليس صوتا مباشرا .

والصوت المباشر غالبا ما يأتى من الخارج ، أما الحقيقة الموضوعية فتأتى من صميم العالم الداخلى للعمل الفنى . لذلك جاءت عزلة عباس الموادرى فى عزبته ، وصوفية إبراهيم الأورفلى بين أوراق القضايا ، وارتفاع ساقط البكالوريا إلى مستوى ٥٠٠ ج فى الشهر وزواجه من فتاة صغيرة يتحدث نصف لسانها بالفرنسية والآخر بالانجليزية .. جاءت هذه العناصر الفكرية والفنية فى آن واحد ، تمهيدا موضوعيا صارما للحوار الذى دار بين الصحفى وكاتب النيابة صاحب الدرجة الخامسة والعشرة أطفال ، حين أخبره بقيمة الدخل الشهرى لزميلهم السابق حامد زهران. هز محمد عبد السلام رأسه فى حزن وقال بيقين :

« — لا يوجد عمل فى بلادنا يستحق هذا القدر من المال ، وإلا فلماذا لم نصل إلى القمر ؟

وضحك حسين — الصحفى — قائلا :

— على أى حال أنتم أحسن من الملايين ..

فقال محتجا :

— الملايين ! ، أنا عارف هذا ، ولكن حامد زهران هو المشكلة » .

كذلك لم تكن الصورة لتتم حتى يتأكد من هذه النقطة . ومضى من توه إلى عطفة الكرمانى بباب الشعرية ، إلى مسكن عم سلامة القديم . وفى أول عطفة علم من كواء بلدى بأن عم سلامة توفى من سنوات وأن إبنته فايقة فاتحة دكان سجاير وحلوى أسفل البيت . واقترب من البيت منفعل الصدر وهو يحاذر أن تراه حتى وقع عليها بصره وهى جالسة وراء الطاولة لا يبدو منها سوى وجهها وعنقها .

وكانت تدخن سيجارة وقد بدا وجهها أكبر من سنه بعشر سنوات على الأقل كوجه محمد عبد السلام كاتب نيابة المنيا . بدت شاردة الطرف متجهة ومستسلمة لمقادير . وتذكركم كانت مثالا للصبر والحيوية والأمل فشعر بأن أنبل ما فى صدره ينحنى لها رثاء واحتراماً ، . .

فإذا أضفنا إلى هذه الكلمات ، ما وصف به الصحفى ، حامد زهران من أنه « فتى العصر » فإننا نكون قد وضعنا أيدينا على أسرار هذا البناء الموضوعى للأقصوصة . فالمأساة هى طابع العصر وهى تترك ظلالها على كافة الوجوه ، فتعزل هذا ويتصوف ذاك ويرتفع آخر ويسقط كثيرون . والأزمة فى أعماق هذا العالم المنهار لا تبحث عن حل من خارجها ، ولا تستكين فى أحضان السكون ، العزلة والتصوف والعلو والهبوط ، كلها عناصر فاعلة ومتفاعلة ، وتصرع وتتصارع . كلها تصوغ الأزمة فى قالب تراجيدى حاد ، وتجعل من المأساة الاجتماعية وجهاً أصيلا فى حضارتنا .

والمقارنة بين إنتاج الكاتب فى الماضى ، وإنتاجه الآن ، هامة ودقيقة . إن غالبية القصص القصيرة التى كتبها نجيب محفوظ فى « الرسالة » و « الرواية » وضم بعضها فى كتاب « همس الجنون » لا ترتفع عن مستوى بقية أدباء العصر ، بل ينخفض الكثير منها عن مستوى أعمال البدوى وحقى ولا شين وغيرهم من الرواد . الموضوعات الضيقة والحلول الساذجة فى مشكلات الخيانة الزوجية والفقر ، والاهتمام بتصوير الزوايا والجزئيات التى لاتتيح — من فرط استغراقها فى الواقع السطحى — أن تلم فى ثناياها بالدلالات الكبرى . الدلالات التى لاتخضع أحجامها الفكرية لنفس المساحات الفنية التى بنيت فوقها بل تزيد وتتسع كلما تعددت الأبعاد واتسعت الأعمق فى العمل الأدبى .

المرحلة الجديدة لهذا الفنان فى ميدان القصة القصيرة ، تقول إن المجتمع لم يتغير كثيرا عما كان عليه منـــذ ربع قرن ، وأن ثمة هوة عميقة بين الواجهة النظرية لهذا المجتمع والمستوى التطبيقى ، فما تزال هناك قطاعات إنسانية عريضة ترزح تحت أعباء الماضى ، بكافة مواضعاته السيئة ولهذا السبب تشابهت موضوعات بعض القصص فى المرحلتين . ما تزال المأساة الاجتماعية رابضة فى هذا الطور المعاصر من حضارتنا الذى يتسم بالتخلف . ولكن هذه المرحلة

الجديدة تقول أشياء أخرى . فلم تعد الخيانة الزوجية والفقر وما إليهما هى المظاهر الوحيدة لمحنة المجتمع،وقد ألغت البصيرة الجديدةالأنماط والنماذج البشرية التى تلخص الملايين ولا توجز نفسها .

وإنما كان نجيب محفوظ — وهو يكتب «أولاد حارتنا» و «اللص والكلاب» و «السمان والخريف» يعى أن التطور الحضارى المذهل الذى طرأ على العالم المعاصر ، لا ينبغى على الأديب العربى أن يتجاهله ويظل فى قوقعته الوراثية والتخلف . ولذلك كان تركيزه الشديد فى مجال الرواية ، وعودته إلى كتابة القصة القصيرة ولأن الرواية والقصة القصيرتين فى إمكانهما تجسيد فترات الانتقال والفترات الثورية التى تحتاج إلى اللقطات السريعة أكثر من الأعمال الطويلة كما يقول الكاتب نفسه .

فى مجموعة «دنيا الله» سوف نلتقى بمأساة المجتمع فى صور جديدة وأبعاد جديدة ،ولكننا سوف نلتقى أيضاً بمأساة المصير الانسانى الأشمل — بل نراهما وجهين مختلفين لمأساة واحدة . كذلك لن نجد «مشكلات اجتماعى» لقطاع بشرى معين ، أو للمجتمع كله ، لقد كانت هذه المشكلات تجعل من القصة موضوعاً ، أما فى «دنيا الله» فتتحول المشكلات الصغيرة إلى قضايا فكرية كبرى ، لن نجد فى هذه المجموعة الجديدة ما كنا ندعوه فيما سبق بالدلالات الجزئية ، لأن هذه الدلالات تتحول إلى «وجهة نظر» شاملة للحياة فى جميع مستوياتها .

عندما نقرأ هذه القصص الجديدة : دنيا الله ، الجامع فى الدرب ، زينة ، كلمة فى الليل ، وحنظل والعسكرى ، مندوب فوق العادة ، صورة قديمة . سنحس فور قراءتها أن وراء صورها وكلماتها وجدانا مطحوناً أرهقته أزمة المجتمع الذى يعيش فيه . وذلك فهو يتصفح الأزمة من كافة جوانبها ، حتى لا يلتقط لها صورة مسطحة وحيدة الجانب كمن ينظر بعين واحدة . وإنما هو يتأمل شخصيات فى حالات مختلفة وقطاعات عديدة ليكتشف سماتهم المشتركة ، الخالقة لطابع المأساة من جهة ، وليكتشف ملامحهم الانسانية المتفردة عندما يصف شخصية لطفى فى «دنيا الله» بأنه دخل من باب الادارة «ذهبى الخاتم والساعة ودبوس الكرافته» فإنه لا ينسى أن يصف اهتماماته وهو يقرأ الجريدةاليومية حين يقول «ستكون السنة نهايةالعالم. صدقونى ونهاية العالم أقرب مما تتصورون»،أما الأستاذ

كامل مدير الادارة فيدخل وفى يده مسبحة ، ثم يشرع فى حديث تليفونى علا فيه صوته مهللا « وهل يخفى القمر ؟ » ، وهكذا بقية الشخصيات : أحمد والسيد مصطفى وهمام ، جميعهم يفدون فى الصباح إلى الادارة يحملون فى الكيان الانسانى الواحد أكثر من محور تدور حوله شخصياتهم المعقدة بفاعلية ظروفهم المريرة ، حتى عم إبراهيم الفراش ما أن يغيب عن وجوههم ساعة بعد أن تسلم مرتباتهم من الخزينة ولم يصل بعد ، يتهكم أحدهم بقوله « لعله ذهب يتسوق! » ، فيجيب آخر «لا تستبعد ذلك ، إنه يأتى كل يوم جديد». وعم إبراهيم بالذات شخصية متداولة فى أغلب بعض هذه المجموعة ، فهو «زعبلاوى» الذى يظهر ويختفى بلا موعد أو مناسبة ، ويشفى المرضى الميئوس منهم ، وهو إسماعيل بك الباجورى فى قصة «مندوب فوق العادة» ولكن عم إبراهيم فى « دنيا الله » يلعب دوراً مختلفا من حيث المظهر ، فبالرغم من أنه «كان طيبياً وإن يكن به شذوذ محتمل كأن يشرد أحيانا حتى وهو يحدثك أو يتدخل فيما لا يعنيه أو يتطوع بذكر ملاحظات عادة فى السياسة دون مناسبة» بالرغم من ذلك ، فقد حمل مرتبات الموظفين على كتف وحقيبته الصغيرة على الكتف الآخر ، وهرب إلى « أبى قير » ليقضى أياماً سعيدة . هذه الأزمة أتاحت للفنان أن يستأنف إضافة أبعاد جديدة إلى شخصياته ، فالمدير الذى يمسك المسبحة ويتحدث إلى عشيقته بالتليفون ، لا أمل له — بعد ضياع مرتب هذا الشهر — إلا فى البوكر أو الكونكان . أما مصطفى الذى تخفى ضحكاته المتوترة همومه اليومية « فإنه يعرف طريقه جيدا إلى محل رهونات بباب الشعرية . ولطفى عليه أن يبتدع حيلة ليأخذ منها مصروفه الشهرى بالاضافة إلى أنها تتكفل بنفقات البيت . الجندى سيقول لوالده «تقبلنى هذا الشهر وكأننى ما زلت طالباً». همام سيطالب زوجته بأن تأخذ نصيبها فى الجمعية التى تخصصها دائماً للكساء . سمير « لولا الرشوة » لكان فى مأزق .

وهكذا تكتمل فى وجداننا هذه الشخصيات الفريدة والرامزة فى آن . بقيت شخصية عم إبراهيم ، فتزداد تعرفاً عليه حين يعود أحمد إلى منزله مولولا بأنه « لا مرتب لنا هذا الشهر » فتقول له زوجته بدهشة :

—«لم كفى الله الشر؟! عم إبراهيم جاء بمرتبك» فى أو النهار ! لقد كان الرجل

رحيما بأتعس الموظفين ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى عثر البوليس على قطعة حشيش صغيرة فى أحد جيوب جلبابه التى تركها فى بيته مع زوجته العجوز العوراء ، وذكريات فتاه الذى مات فى العاشرة تحت الترام ، وفتاه الآخر الذى يعمل بالسويس وقد انقطعت عنهم أخباره ، وابنته التى تزوجت بأقصى الصعيد ولم يعد يراها . والكاتب يتيح الفرصة لوجهات نظر مختلفة فى بناء هذه الشخصية وإن كانت هذه النظرات المتعددة ، تلتقى بعنف فى نقطة التقاء واحدة ، هى أن إبراهيم تعلق فى الأشهر الأخيرة بفتاة من بائعات اليانصيب ، فى السابعة عشر ذات خصلات ذهبية وعينين زرقاوين ،كانت فى الأصل جامعة أعقاب ، ثم عرفت طريقها إلى العلاقات الخاصة مع بعض رواد قهوة فؤاد من ذوى النفوس الحلوة المتواضعة .

والمؤلف فى هذه المرحلة من مراحل تطوره ، يستهويه الانتقال السريع من شخصية إلى أخرى ومن موقف إلى آخر . وفى الشخصية الواحدة أو الموقف الواحد ينتقل بنا من زاوية إلى أخرى ومن حدث إلى آخر ، لقد حل عنده هذا الأسلوب الفلاشى فى التكنيك بديلا عن أسلوب المفاجأة والحبكة . هذا الأسلوب يتحول بسرعة من الحلم إلى الواقع ، ومع الواقع إلى الحلم ،أو يجعل منهما وجهين مختلفين لظاهرة الحياة،ولهذا تكثر الأحلام فى هذه المجموعة: حنظل يحلم بالاخلاص من أحلام المخدر ، زينة تحلم بواقع أجمل من الواقع الراهن ، والجميع يحلمون بها فى جنة عدن : وعم إبراهيم هو الشخصية الوحيدة التى تحقق أحلامها وفق هواها ، وها هو يجلس على الشاطىء فى أبو قير بجانب ياسمين « وبدا حليق الذقن مستور الصلعة تحت طاقية بيضاء كالحليب ، وعكست بشرته رواء » . « والحب يرفرف راقصا حول الجلسة الجميلة . وتجلت فى عينى عم إبراهيم نظرة تشوق ودهشة كأنه يستقبل العالم لأول مرة فى طفولة بريئة » . « بدا أنه انطلق من أغلال الهموم وأنه يحلق فى حلم » . بهذه اللمسات السريعة يكون الفنان قد فرغ من تحديد السمات المميزة لشخصية هذا الفرد وبقيت أمامه السمات الرامزة إلى ما هو أكبر، والعقبة التى تحول دائماً دون حيوية الشخصيات الرمزية، هى أنها تتجمد فى إطار النمطية أو النموذج . غير أن نجيب محفوظ يزيل هذه العقبة بأنه يبتعد بالشخصية من هذه الدائرة الضيقة إلى ما هو أكثر رحابة وعمقاً ، مهما بدت الشخصية شاذة،

فى تكوينها . والشخصية الشاذة ليست نقضاً للنمط أو للنموذج ، كما أنها ليست امتدادا مفرطاً للشخصية الموغلة فى التفرد . وإنما هى الشخصية التى تتبلور فى تكوينها الدلالات الجزئية حتى تتحول المشكلة الاجتماعية من كونها « موضوعاً قصصياً » إلى « قضية فكرية » . إن تعبير الشخصية عن أحد جوانب القضية التى يعالجها الفنان لا تقرب بها من التعميم ولا التجريد ، لأنها تكتسب رمزيتها من جزئيات الواقع الحى فى وجداننا ، لا من أبنية نظرية تعشش فى ذهن الكاتب فحسب . وهكذا تتحول القضية الفكرية إلى بناء فنى ، لا إلى هيكل عظمى مركب من مجموعة معادلات .

على ضوء هذا الفهم لن ندهش كثيرا عندما نعرف أن عم إبراهيم « كان مصمما على السعادة »، السعادة التى يدرك أكثر من غيره كم هى زائلة. لم يكن يطمع فى أكثر من الاحتفاظ بما نال من سعادة إلى حين ، وألا يقع القبض عليه قبل أن تنهار دعائم سعادته انهيارها الطبيعى بإنفاق آخر مليم مما يملك » . « أرادها أن تسعد كما يسعد وكان من قبل يسير مطرق الرأس لا يرى من الدنيا إلا التراب والطين . أو لا يرى إلا شواغله وهمومه . أما هنا فرأى ما لم يكن رآه . رأى الفجر فى طلعته السحرية والغروب فى عجائب ألوانه التى تنساب عن الشفق . ورأى النجوم الساهرة والقمر الساطع والآفاق اللا متناهية . رأى ذلك كله بقوة الحب الخالقة حتى عجب كيف يوجد بعد ذلك النكد » .

ليست هذه الكلمات سوى « رؤيا » لواحد من الأنبياء. فإذا تذكرنا أن عم إبراهيم لم يكن طبيعيا فى تصرفاته وآرائه وأخيراً فى سرقته مرتبات الموظفين وتركه مرتب الموظف البائس أحمد فى منزله قبل الهرب ، لن نستقبل هذا التذكر كما كان لاصقاً فى أذهاننا لأول وهلة ، لأننا لن نستطيع أن نتقبل هذه المجموعة من التصرفات والسلوك والآراء على أنها شىء عادى بالنسبة لرجل مجنون ، أو به « لطف » . لن نستطيع ذلك ، لأن الفنان فى تعريفه لهذا الإنسان من الداخل، يكشف عن ذلك الجانب الرائع فى الشخصية ، جانب « النبوة » الذى صادفنا فى شخصية إسماعيل الباجورى « المندوب فوق العادة » ، كما يصادفنا على نحو آخر مختلف فى شخصية « زعبلاوى » .

هذه النبوة تجعل عم إبراهيم يحب ياسمينة مع أنها حاولت سرقته فى ليلة مهدت لها بإنهاك قواه ، إنه يريد لها أن تسعد ، ويحبها « ويشكر لها ما وهبته من سعادة ونفخت فيه من روح الشباب . فليسامحها الله وليسعدها الله » . ليس هذا فحسب ، بل إنه سمع « صوتاً حنوناً فى أعماقه يقول له أوهبها النقود وسرحها فقال له : لم تزل لى أيام . فقال له : أوهبها النقود وسرحها » وبالرغم من أنه يخاطب ذلك الصوت الرابض فى أعماقه : لم تزل لى أيام ، إلا أنه يعود قائلا : لا مطمع لى فى أكثر مما نلت . وكأنى بالمسيح يخاطب الأب ، إن شئت ترفع عنى هذه الكأس ثم يستدرك قائلا : ولكن ، فلتكن إرادتك أنت لا إرادتى أنا .

هذه النبوة هى الرؤية الفنية للعالم كما يراها الكاتب . فقد انتقل عم إبراهيم إلى الاسكندرية ليهيم على وجهه دون مبالاة « كان يعانى حزناً جليلا ويأساً رائعاً » . هكذا يمهد المؤلف للصلاة الخاشعة التى يناجى بها عم إبراهيم ربه : « لا يمكن أن يرضيك ما حصل لى . وأبنائى أين هم ؟ .. أيرضيك هذا .. ؟ والعالم يطاردنى لا لشىء إلا أننى أحبك ، فهل يرضيك هذا ؟ . وأشعر وأنا بين الملايين بوحدة قاتلة .. أيرضيك هذا » .

هذه الصلاه تجسد فى كلمات (وجهة نظر) فى مأساة الإنسان والمجتمع . وقد بدأت الصلاة منذ أدرك عم إبراهيم أن السعادة زائلة ، وأنه يحلم فقط بنصيبه منها . وأن التخطيط المفتعل لأنصبة الإنسان من السعادة هى التى حرمت موظفى الإدارة من أن يكونوا سعداء . ومن هنا تكون كلمات عم إبراهيم همزة الوصل بين النبى والله ، وليست كلمات لص يبرر جريمته بقوله « يا ساتر » إنهم يقبضون عليه ويسألونه « ماذا دفعك إلى تلك الفعلة وأنت فى هذا العمر ؟ » فيبتسم رافعاً إصبعه إلى فوق وهو يغمغم : « الله » ، ويعلق المؤلف « ندت عنه كالتنهيدة » . الله هنا ليس مشجباً يعلق عليه أحد اللصوص خطاياه ، بل هو مرآة الرؤية الاجتماعية للفنان . هو نقطة الإلتقاء التى تتجمع عندها مأساة ذلك القطاع البشرى التعس ، ومأساة رسول السعادة والحب والأمل حين تنتهى دعوته على الصليب الخالد . الصليب الذى أسهمت فى صنعه أيدى كثيرة تفوح منها رائحة الجريمة . وهكذا

يتعاطف القارىء مع عم إبراهيم « اللص » فى شريعتنا ، وينقم على قوى مجهولة لا تغيب عن إرادتنا ووعينا . وينتصب هذا الصليب « موقفاً » (للكاتب بناه فى صبر عجيب من جزئيات حياتنا اليومية المتصارعة مع بعضها البعض ،ورمزية الشخصيات البعيدة عن النمطية أو الإيغال فى التفرد والشذوذ .

لقد أدخلنا عم إبراهيم دنيا الله المليئة بالأعاجيب، فكان بصيرتنا التى كشفت لنا هول المأساة الضارية التى تحيل بعض البشر إلى دمى خاوية من الإنسانية . والبعض الآخر يحمل فى كيانه شخصية مزدوجة . والجميع يبحثون عن قسط — ولو ضئيل — من سعادة زائلة ، والفرد يعيش فى وحدة قاتلة وسط الملايين. وهكذا تتسع بصيرتنا باتساع « رؤيا » الفنان وتعدد أبعادها . قصة « الجامع فى الدرب » عنصر جديد من عناصر الرؤية المأساوية التى أهدانا الفنان بدايتها فى « دنيا الله » . إنه ما يزال يجول بنا فى أنحاء هذه الدنيا الغريبة . غرابتها ليست جديدة على حياتنا أو وجداننا . ولكنها كانت نائمة تحت أثقال مريرة فى أعماق اللاوعى . وجاء الكاتب فأيقظ وجداننا بما يشبه «الصدمة» ! وتتوالى صدمات نجيب محفوظ لنا فى « دنيا الله » حتى نجوب أرجاءها بأعين مفتوحة على آخرها، وحتى لا نتوه بين جنباتها إذا عرفنا أنهـــا دنيانا الأبدية ، وحتى لا تظل مأساتنا الأبدية .

و « الجامع فى الدرب » زاوية جديدة من المأساة الاجتماعية . فى دنيا الله . فى القصة الأولى كان اللص نبياً يرى بعينى الكاتب . ويتكلم بلسان البشر . فى هذه القصة يصبح إمام الجامع ذيلا للطغاة ، والمومس وبياع العصير يحملان قلبا تلتهب دماؤه بالوطنية والحب .

ويسلك الفنان فى صياغة قصته هذه ، نفس المنهج التعبيرى الذى سلكه فى بناء القصة السابقة . فيعنى بتجسيد شخصية رئيسية هى الشيخ عبدربه إمام الجامع القائم بحى البغاء . صياغة الشخصية هنا كما كانت هناك ، ليست هادفة لأن تكون دراسة تشريحية للنفس البشرية . وإنما هى رمز مفتوح لكافة الدلالات التى تستجيب لها وتستقبلها من بقية الشخصيات والأحداث . يستقبل الشيخ عبدربه أولا «موقف السيد مراقب عام الشئون الدينية من خطبة الجمعة التى ينبغى أن تخصص لحماية سليل

الأسرة العلية من مثيرى الشغب . ثانيا موقف الصدور الكثيرة التى انقبضت فى أعماق زملائه دون أن يزايل البشر وجوه أصحابها ، أو الوجوه التى أشرقت لتداوى توعك القلوب ثالثاً، موقفه من ضميره الذى يأبى ما يمقته الناس. رابعا ، موقفه من المبدأ الإسلامى الآمر بالمعروف والنهى عن المنكر ، والمبدأ الآخر الذى يدعو إلى طاعة الله ورسوله وأولى الأمر .

هذه هى الأزمة التى اندلعت فجأة فى صدر الشيخ عبد ربه ،الرجل الذى يأمل خيراً على يدى السلطة ، نحو مرتبه الضعيف وظروفه المريرة . وهى أزمة تختلف فى مظهرها عن أزمة البرجى شلضم والراقصة نبوية والعاشق حسان، كما تختلف عن أزمة المومس التى جلست فى بيت مجاور على حافة الفراش نصف عارية مع رجل لا تعرفه . إن الشيخ عبد ربه يحل أزمته بإلقاء الخطابة ، ويحلها شلضم بالقتل . كل ما حدث أن بعض المصلين ثاروا على الشيخ . والبعض الآخر كان أكثر شجاعة وترك الصلاة ، والقلة هى التى نالحت عن وطنيتها حتى قادها المخبرون من الجامع إلى السجن . ولخص الفنان موقفه بأن نقل العدسة إلى البيت المجاور حيث كان الرجل الغريب مع المومس « وجالت عيناه فى الحجرة حتى استقرتا على صورة لسعد زغلول قد بهتت من القدم ، فتساءل وهو يشير إليها :

ــ هل تعرفين هذا ؟

ــ ومن لا يعرفه ؟

فأفرغ بقية الزجاجة فى جوفه وقال بلسان ثقيل :

سمارة وطنية وشيخ منافق !

فقالت متنهدة :

ــ يا بخته ! بكلمتين يربح الذهب ، ونحن لا نستحق قرشا إلا بعرق جسمنا كله . .

فقال ممعنا فى السخرية :

ــ ثمة رجال محترمون لا يختلفون عنك فى شىء ، ولكن من يجد الشجاعة ليقول ذلك ؟

ــ وقاتل نبوية معروف للجميع ولكن من يجد الشجاعة ليشهد بذلك ؟ » .

لن نجد هنا حاملا للرأى ، وإنما موقفنا يكتمل قليلاقليلا بجزئيات أخرى . فقد بات الشيخ عبد ربه عظيم الأمل فى أن تنظر الوزارة إلى تحسين حالته بعين الاهتمام » غير أنه عندما حان وقت درس العصر لم يجد مستمعا على الإطلاق ، إذ هو نادى عم حسنين مستمعه الوحيد ولكن الرجل « أبعد رأسه فى تصميم وبحركة نبذ حاسمة » .

وأخيراً تتجمع الأزمات كلها فى بوتقة أزمة واحدة،أزمة كبيرة بالغةالعنف ، فقد توالت الغارات الجوية على القاهرة ، وتساقطت القنابل ، وهرع أهل الحى إلى الجامع يحتمون به ، وروع الشيخ عبد ربه بهذا الجمع من « الأشرار » يضمهم بيت اللهفرق من الباب وهو يقول مرتعداً «لم يجمعهم اللهفى مكان واحد إلا لأمر» . وكان قولا صادقاً غاية الصدق ، أنطق به الفنان هذه الشخصية بالذات . حتى تستطع الدلالة الكبرى حين تتوقفالغارات وتكف القنابل عن الانهمار،ويتضح مع خيوط الفجر أن الأشرار كانت النجاة نهايتهم ، أماالشيخ عبد ربه فلم يعثر على جثته إلا عند الشروق !.

هكذا يقول الفنان كلمته من خلال النسيج المتشابك لدرجة متناهية التعقيد . فالشخصية الرئيسية تتسلمالخيط منذ البداية إلى النهاية . والخيط يتضمنهذه العقد: إرادة السلطة ، مستقبل الأئمة ، ضمائرهم ، موقف الشعب ، ضمير الإمام شخصيا ، عمحسنين بياع العصير ،مبادىء الدين والشرع.(هذا هو البناء التعبيرى للجامع) ثم يستأنف الخيط عقده التالية : شلضم الحاقد على غرام نبوية بحسان ، موقف الرجل الغريب من المومس . وموقف المومس من قاتل نبوية ، وموقفهما معا من المجتمع . (وهذا هو البناء التعبيرىلحى الفساد) وأن يكون الجامع فىالدرب فإن هذا يعنى بمجموع التفاعلات والصراعات بين هذه العناصر جميعها ،التى تلتقى أخيراً فى بيت الله، نفس المكانالذى سبق أن اختاره عم إبراهيم لتقديم صلاته قبيل القبض عليه لقد استجيبت الصلاة ، وتم الخلاص ، فوق الصليب مرة أخرى . فموت الشيخ عبد ربه ليس تشفيا من الكاتب إزاء نفاق هذا الرجل ، وإنما هو يموت على نفس الصليب الذى أسهمت فى صنعه أيدى كثيرة . ومعنى ذلك أنه ليس مجرماً وليس مسيحا ، وإنما هو التجسيد الفنى لموقف الكاتب الذى تكتمل به صورة المأساة فى مجتمعنا .

تزداد الصورة عمقاً فى قصة « قاتل » حيث يخرج بيومى من السجن فلا يجد قوت يومه ، فيستغل ضعفه أحد تجار الدم ويستأجره لقتل أحد خصومه مقابل خمسين جنيها . ويصوغ لنا الفنان شخصية القاتل هكذا :

« أعلن فى القهوة أنه سيهاجر من الحسينية سعياً وراء الرزق فقال له كل من سمعه مع ألف سلامة فى أصوات عالية وشت بارتياحهم للتخلص منه. فذهب وهو يقول لنفسه : لذلك فأنتم تستحقون القتل » .

« وقصد حمام السوق ، دخله هبابا وخرج منه إنسانا . وابتاع جلبابا ولاسة وثيابا داخلية ومركوبا لأنه لم يجد حذاء جاهزاً يتسع لقدميه الغليظتين . وجلس فى محل سيدهم الحاتى يأكل بنهم حتى أذهل النادل . وطاب كل شىء فقال لنفسه ليت ذلك يدوم بلا قتل » .

« وتساءل : أليس من حقه أن يعرف لماذا استحق هذا الرجل أن يقتله ؟ » .

« وفى المساء سكر ، وفى سيرك الحلاوى سهر ، وعند عيوشة الفنجرية بات ليلته ، وقال لنفسه مرة أخرى ليت الحياة تمضى هكذا بلا قتل ، وأن يتزوج من جديد ويخلف البنات والبنين ، ويواصل الاتجار والربح ويأخذ حذره فلا يرى لمخبر وجها » .

« والمسألة فى حقيقتها العارية أنه سيقتل رجلا لا يعرفه ولم تتصل بينه وبينه الأسباب على أى وجه كان لحساب أناس يمقتهم لحد المرض » .

لن تفارقنا هذه الكلمات ، والقاتل ينشب سكينة فى أحشاء الرجل ، كما لن تفارقنا صورته وهو يندفع هاربا ، ينتفض ، ناسيا السكين فى صدر الرجل، ملوث العنق والجلباب — وهو لا يدرى — بالدم . . بل ستشدنا شدا إلى صور سعيد مهران فى « اللص والكلاب » وعم إبراهيم فى «دنيا الله» وغيرهما من أنبياء نجيب محفوظ الذين يرتدون ثياب اللصوص والقتلة والمومسات ليبتعد البناء القصصى تماما عن إطار العظة والحدوتة والحكاية من جهة، وليبرز موقف الكاتب واضحا من المأساة الاجتماعية فى بلادنا ، ودلالتها على موقفنا الحضارى الراهن من قيم التغيير الجذرى للمجتمع .

المجتمع القائم على أحلام محمد بدران فى قصة « زينة » ، أحلامه التى تتوقف

بمجرد أن تقبض يده على المظروف النقدى من يدى مدير شركة العقار الجديد الذى يطيل العمر تحت شعار « الإنسان يعيش على الأوهام ويسعد بها »، وأحلام زينب التى يشعل حرارتها المدير العجوز « الآن ان يفصل بينها وبين من تحب شىء حتى لو علم بحقيقة ما تمضى إليه ، إذ من حسن الحظ أن الطيور على أشكالها تقع » . وأحلام الأستاذ وديع مؤلف القصة التى يطالب دائما بتغييرها « ولكن قصة القصص ، قصة جميع القصص واحدة .. هى جميلة ولكن يجب أن يؤلفها من جديد» حتى تساءل عما إذا كان يمكن أن يجد عملا غير التأليف .

الحلم هو عماد أقصوصة «زينة» بل هو المحور «الفنى» الذى تدور من حوله معظم أقاصيص «دنيا الله» . فالواقع — كما يقول المأمور فى قصة « حنظل والعسكرى » نوع من الحلم ، والحلم نوع من الواقع . لذلك تدور عدسة نجيب محفوظ داخل الشخصيات أكثر من خارجها ، وفى باطن المجتمع ، أكثر من جدرانه . لأنه يعى أن المأساة الحقيقية كامنة فى الأحلام المضغوطة داخلنا . إن هذه الأحلام — عند نجيب محفوظ — لا ترسم مدينة فاضلة فى الخيال ، وإنما هى تحكى فى صبر وأناة إمكانية هذه الحياة فى الواقع . الواقع الذى أضحى لبشاعته كابوساً يصفه الإنسان بأنه مجرد حلم مزعج .

وكما أن أحلام هذه الشخصيات تسيج عالمنا بأسوار مدينة فاضلة ، فإن خالقها أيضا لا «يحلم» ، و بيت الله عنده ، أو دنيا الله ، ليست جنة عدن أو الفردوس المفقود إنها أبنية تعبيرية تحمل « وجهة نظر » تختلف كثيراً عن الدلالات الجزئية التى كنا نستقرؤها من أقاصيصه فى المرحله الأولى ، حيث كان « يعالج » المشكلات الاجتماعية على ضوء الثقافة البرجوازية فى عصره ، وفى حدود المستوى الفنى لذلك العصر . أما الآن فهو يستقطب أزمة عم إبراهيم والشيخ عبد ربه وبيومى من خلال الملامح الخاصة المتفردة بكل منهم ، ومن خلال السمات الرامزة فى كيان طاقتهم التعبيرية . ومن ثم تسهم كل قصة بأحد عناصر المأساة ، وبإحدى جزئيات القضية التى يؤمىء بها الفنان إلى وجهة نظر شاملة ، تتخذ شكل « الرؤيا » التى نسجت من الفن والفكر معاً .

* * *

المأساة الاجتماعية ليست بمعزل عن مأساة المصير الإنسانى الكبرى، فالمجتمع أحد عناصر الوجود . والمأساة الوجودية إذن تنعكس بصورة أو بأخرى على البناء الاجتماعى للأفراد والجماعات .

نجيب محفوظ لا يتحسس معالم المأساة فى البناء الاجتماعى على الخريطة الطبقية، وإنما هو يتلمس هذه المعالم من خلال المأساة المصيرية الشاملة . وهذا يفسر لنا المنهج التعبيرى عند هذا الكاتب ، فهو يصوغ المأساة الاجتماعيه عبر صياغته لمأساة الوجود . ولذلك يخضع معنى المأساة فى أقاصيص نجيب محفوظ الأخيرة للمستوى الإنسانى المطلق دون المستوى الطبقى الذى عرفناه فى أعماله الروائية الأولى لا لأنه يجهل التصنيف الطبقى للمجتمع ، وإنما لكونه يعمم طابع المأساة على كافة الطبقات والفئات الاجتماعية ، المطحونة منها والمرفهة . لأنه يرى فى الرفاهية نفسها فى ظل المجتمع الطبقى أحد أشكال المأساة .

معنى المأساة الاجتماعية فى دنيا الله هو ظل لمعنى المأساة الأكثر شمولا ، فهى نابعة من منهج الانطلاق اللا نهائى ، الذى لا يتوقف عند أسوار مادية الكون ، والتطور التاريخى للمجتمعات وجدلية الصراع البشرى (وهى الأسوار التى حاصر فيها المؤلف المأساة الإنسانية بروايته « أولاد حارتنا ») . إنه يتجاوز هذه الأسوار إلى التطلع الميتافيزيقى لمأساة اللا معقول التى نعيش فى أتونها دون أن ندرى فى غمرة ذهولنا تحت ضغط المأساة الاجتماعية .

هذا الوجود الذى نجىء إليه ونغادره دون أن نعرف لماذا ، هذا الوجود الذى نحيا ونستمتع بجماله وأحزانه على السواء ، تنتهى حياتنا بين جنباته نهاية جادة صارمة هى الموت. هذا الوجود المأساوى بشقيه: اللا معقولية فى تفسيره وتبريره ، والموت الذى يهوى على أعناقنا فى الخاتمة .. عالجه نجيب محفوظ فى « أولاد حارتنا » بأن صور محاولات الإنسان الدائبة المستمرة لحل مأساته الاجتماعية ، ولغز الوجود والمصير ، وانتهى إلى أن العلم والعقل فى إطار المنهج المادى للمعرفة سوف يحل مأساة المجتمع أولا ، ويتفرغ بعدئذ لحل مأساة الوجود : الكشف عن سر الوجود ، والانتصار على الموت .

فى « أولاد حارتنا » كان التصور الفنى لمأساة المجتمع مستمداً من الخريطة

الطبقية ، فكانت صراعا تاريخيا مستمراً بين المستغلين والمستغلين . كما كان هذا التصور لمأساة الوجود مستمدا من إيمان عميق بالعلم وبأنه سوف يستطيع أن يحل اللغز الأبدى ، وتبدأ الإنسانية حياتها الرائعة السعيدة المليئة بالأعاجيب. ولذلك انتهت « أولاد حارتنا » بتفاؤل شديد وأمل عظيم فى مستقبل الإنسانية وكانت ومضة الأمل هذه ، شمعة مضيئة وسط الظلام الكبير الذى أحاط بالبشرية فى تلك الآونة بالغبار الذرى .

أما فى « دنيا الله » فالموقف يختلف اختلافا عميقاً . إن مأساة المجتمع هى هى ، ولكن لم يعد للإحساس الطبقى ، السيادة المطلقة . لم تعد الدراما صراعاً بين مستغلين ومستغلين فحسب . لقد أصبح المجتمع البشرى بكامله يعانى مأساة واحدة بحرمانه من الاحتياجات الأساسية فى الخبز والجنس والمعرفة ، وفى إطار من قدس أقداس الإنسان : الحرية .

ولم تتخذ الحرية مدلولا طبقياً فى « دنيا الله » لأن المأساة الوجودية الكبرى لم تفارق الفنان لحظة ، وهو يتخير شخوصه من البؤساء والأثرياء ، المعتلين والأصحاء ، على حد سواء . بل إن هذه الشخصيات اتخذت لنفسها صفة الأنبياء . وتحولت الأقصوصة إلى « موقف » يشع « رؤيا » إلى العالم . وكانت رؤيا مأساوية بالغة الكثافة والعنف ، وأكاد أقول اليأس . بل إن النغمة اليائسة هى التى ألغت حالة الفنان إلى الوجدان الطبقى بمأساة المجتمع ، وإنما اكتفى بتجسيدها جزءا لا ينفصل عن مأساة الوجود . وكأنه يترجم قول الشاعر : حياتنا قصـــيرة ويا ليتها تعاش .

هذا ، إذن ، المستوى الإنسانى المطلق لمأساة البشر الاجتماعية : إن هذه المرحلة القصيرة بين الحياة والموت تستهلكها الدموع غالباً فى المرض والجوع والجهل . فى الشقاء من أجل الخبز والجنس والمعرفة . أما إطار هذه المرحلة القصيرة ، أى بدايتها ونهايتها ،الحياة والموت، أقول أما هذا الإطار فهو مضمون المأساة الأكثر شمولا . مأساة العجز البشرى عن إدراك سر وجودهم حتى أصبح شيئاً عابثاً غير مبرر — وهذه مأساة البداية — ثم العجز البشرى عن مقاومة الغول الرهيب الذى يجتاح أعمارنا فى أى وقت يشاء : الموت ، وهذه مأساة النهاية . وهما وجهان متمايزان لمأساة واحدة : لا معقولية الوجود والمصير .

هذه المأساة الكبرى تتفاعل مع مأساة المجتمع فى « دنيا الله » تفاعلا يؤدى إلى اليأس من هذا الكون ككل ، ولا يؤدى إلى الاستسلام لضراوة المأساة الاجتماعية كجزء ، بل ربما يؤدى إلى القول بأن محور المأساة الجزئية قد يخفف من غلواء المأساة الأصلية . أقول « ربما » ، لأن التفاعل المعقد بين المأساتين فى « دنيا الله » لا يفسح مجالا كبيرا أمام هذا الأمل . وإنما يجعل منهما أيضا وجهين مختلفين لمأساة واحدة ، هى التراجيديا الإنسانية ، أو الكونية الخالدة .

ذلك أن مأساة الوجود فى شقيها اللامعقول والمصير ، على ضوء المنهج الفكرى الجديد لنجيب محفوظ . لا تؤدى إلى التفاؤل مطلقا ، بعد إشاراته العديدة إلى أن العلم والعقل البشرى عاجزان بطبيعتهما عن إدراك هذا « السر » لأنه يخرج تماما عن منطقة نفوذ العلم ، ويخرج نهائياً عن دائرة المنهج المادى فى المعرفة .

وفى « دنيا الله » إشارات أخرى إلى أن الحدس يحاول عبثا اختراق منطقة الجاذبية إلى هذا « اللغز » ، ولكن هذا المطلق البعيد المنال يظل قائماً فى شموخ أسطورى ، ساخراً من محاولات البشر .

وهى نظرة جديدة بلا شك من جانب نجيب محفوظ إلى العالم . انعكست بشكل حاد على جزئيات بنائه التراجيدى لدنيا الله . فنى قصتى «ضد مجهول» و«حادثة» يعالج مشكلة المصير ، أو الوجه الآخر لمأساة اللامعقول فقد حار ضابط المباحث فى القصة الأولى حيرة شديدة أمام الحبل المجهول الذى يلف على أعناق ضحاياه دون أن يترك الفاعل أثرا . وقال لنفسه وهو يزدرد هزيمته المرة : مجهول ! . . . هذا هو حق المجهول . . لقد تكرر الحادث مرارا ، وفى كل مرة كانوا يجدون الضحية — مهما بلغ مستواها الاجتماعى وعمرها — وقد جحظت عيناها تحت هول الحبل الرهيب الذى فزعت لجرائمه العباسية كلها ، وهكذا وجد الضابط نفسه أمام المجهول بصمته وغموضه وغرابته وقسوته وسخريته واستحالته وأحس بأن مؤامرة غريبة تحاك حوله تزلزل بحبكتها «كافة القيم فى حياته» إلى أن راح ضحية الحبل الجهنمى ضابط كبير بالجيش ، وقام نفر كبير من رجال المباحث بالتحقيق . وأدار الفنان بينهم هذا الحوار :

— « وما الباعث على القتل ؟

— بواعث القتل متعددة تعدد البواعث على الحياة !

— هل يمكن أن يقتل أحد بلا سبب .. ؟

— إذا كان مجنونا فانه يقتل بلا سبب ، أو بلا سبب مما نقتنع به .

— ما العلاقة بين المدرس واللواء (الضحيين المعروفتين) .

— كلاهما قابل للموت » .

هكذا ينثر الفنان كلماته وأحداثه وشخصياته بغير أن تشذ كلمة أو حدث أو شخصية عن مستوى (الموقف) القصصى ، فلسنا نراه يصوغ مشكلة الموت مثلا فى نماذج من المثقفين ، وأحداث رمزية وكلمات غريبة . وإنما ترتفع الكلمات والأحداث والشخصيات إلى مستوى الرمز عندما تتحول الأقصوصة نفسها إلى موقف تتسلم بواسطته أول الخيط فى نسيج العمل الفنى . كان الخيط فى قصة «ضد مجهول » أن جميع الجرائم ارتكبت بطريقة واحدة ، دون أن يكون ثمة مجرم ، أحكم جرائمه أكثر من ذلك، أن الكاتب أخرج ضحايا الحبل الرهيب من منازلهم وجعلهم يسيرون على أقدامهم ويركبون الترام ويجلسون على المكاتب ، ويلف الحبل — بالرغم من ذلك — حول أعناقهم ويسقطون مرة واحدة ، كأنهم أصيبوا فجأة بالسكتة القلبية ، لولا نقطة الدم اللزجة حول الأنف والفم وجحوظ العينين وآثار الحبل المجهول . ويأتى الجواب طبيعيا للغاية إذا تساءل الضابط : من يكون هذا القاتل الغريب ؟ فيقول بنفسه «لا هو لص ولا هو منتقم ولا هو مجنون» وتكون النتيجة أننا نصدق الكاتب إذا همس لنا «أنه يقف أمام لغز قوى قهار لا نجاة من عبثه» فنمسك بأول الخيط، لنقرأ الأقصوصة مرة أخرى . ونتوقف قليلا عندما تعانى زوجة الضابط متاعب الحمل ، بداية الحياة . ونتأمل كثيرا مشهد الضابط صريعا بجانب مكتبه ، صريعا للمجهول ، للمصير ، للنهاية . ولن ننسى بين البداية والنهاية ، بين اللامعقول ، وغير المبرر ، وبين العبث المصيرى ، أن الضابط والإنسان — حاول أن يبرر اللامعقول ، وأن يحيل العبث إلى معنى وهدف ، وأن يمد فى المصير إلى ما لانهاية فيكون الموت مجرد محطة انتقال «ظل ساهرا يفكر ونازعته رغبة فى الهرب إلى عالم شعره الصوفى . حيث الهدوء والحقيقة الأبدية .

حيث تذوب الأضواء فى وحدة الوجود العليا ، حيث العزاء عن متاعب الحياة وفشلها وعبثها . . إنما نموت لأننا نفقد حياتنا فى الاهتمامات السخيفة ، ولا حياة ولا نجاة لنا إلا بالتوجه إلى الحق وحده ، كما حاول علماء النفس ورجال الدين أن يصنعوا شيئا ، ولكن الذعر كان قد اجتاح العباسية . بات كل ينتظر دوره .

اليأس من بداية الحياة ونهايتها حقيقة كبيرة تغلف «دنيا الله» عند نجيب محفوظ. غير أنه يعود فيستمد من هذا اليأس قوة خيالية ليعيش الإنسان ما بين البداية والنهاية ، ما بين اللامعقول والمصير . أى أن رد الفعل عند الفنان من جانب المأساة الوجودية البشعة . كان الحرص البالغ الشدة على تذويب المأساة الاجتماعية الطاحنة فى مستواها الإنسانى المطلق « الحياة التى يقضى عليها حبل مجهول فتصبح لا شىء . ولكنها شىء بلا ريب وشىء ثمين . الحب والشعر والوليد (اهتمامات الضابط قبل مصرعه) . الآمال التى لا حد لجمالها . الوجود فى الحياة . . مجرد الوجود فى الحياة . . » بهذا الاصرار يؤكد الفنان أن مأساتنا أننا قد لا ندرك مأساتنا فى أبعادها المختلفة . فاذا أدركنا بعدها الاجتماعى ، علينا أن نسارع بالتقاطه ، وجعله شيئاً يستحق أن يعاش بالرغم من أنه قد لا يمهلنا المصير على التقاط أنفاسنا كما فى قصة حادثة حيث يعثر الضابط فى سترة القتيل على رسالة كتب فيها «اليوم تحقق أكبر أمل لى فى الحياة» وكان الرجل ممددا على المشرحة «يثير الدهشة بصمته وانعزاله وارتداده العميق إلى المجهول » .

* * *

نجيب محفوظ لا يرى ثمة تناقض بين مأساة مجتمعه . ومأساة العالم . فهو لا يتخلف عن قضايا العصر التى بلغت ذروة الانشغال بها عن أدباء أوربا وأمريكا ، كما لا يتجاهل خصائص المرحلة الحضارية التى نعيشها فى هذا الجزء من العالم . وهذا هو الفرق بينه وبين بعض الأدباء العرب الذين يتأثرون بالأدب الغربى تأثرا ميكانيكيا ، فينقلون الأشكال الفنية نقلا ساذجا يخلو عن المعاناة والصدق وهمزة الوصل بين العمل الفنى والحضارة التى أنجبت خالقه . فإذا قرأنا مثلا ، أحدث أقاصيص الكاتب السورى زكريا تامر ، سوف تفتقد هذه العلاقة العفوية بين العمل الأدبى والمرحلة الحضارية التى نجتازها . العلاقة التى تشكل عنصر الصدق الفنى ،

فى الأدب، عنصر التكافؤ بين وجدان الفنان بعاطفته وما يحس به ، وبين التعبير الجمالى الذى يجسد هذا الوجدان. يروى لنا زكريا تامر قصة امرأة عينت بإحدى وظائف التدريس، بعد أن نالت شهادة تثبت أنها نامت مع ٩٢٧ رجلا فى سنة واحدة[1] . وقد عهد إليها بتدريس مجموعة من الأطفال لا يتجاوز عمر كل منهم سبع سنوات . وفى اللقاء الأول بين المدرسة وتلاميذها الصغار ، يطلبون اليها أن تغنى لهم وترقص أمامهم بدلا من قراءة الكتب التى لا تفيد مهما كانت مليئة بتجارب الحياة. ويطلبون إليها أن تحدثهم عن الحب ، ويعبرون عن هذه المطالب بتدخين السجاير بضجر وعصبية وإخراج المجلات من أدراجهم ليتصفحوا ما بها من صور لنساء عاريات. وقال طفل ذو شعر أشقر ، تنحدر خصلة منه على جبهته .

ــ أنا أخاف من النوم وحدى .

فابتسمت سلمى ، وسألت بحنو .

ــ ماذا تريد منى ؟

ــ نامى معى .

ــ ألن يعترض والدك ؟

ــ سينام معنا .

ويدور مثل هذا الحوار فى صور مختلفة من جانب أطفال آخرين والمدرسة. إلى أن يقف الأطفال ويتجمعون حولها متزاحمين تواقين للالتصاق بجسدها ، ثم تبدأ أيديهم فى التجول نحو لحمها الطرى ، وتقاوم سلمى قليلا ، ولا تلبث أن تستسلم للأصابع المتوحشة وهى تمزق ثوبها قطعة قطعة حتى تبدد قواها وتسقط على الأرض « وغرقت سلمى فى طوفان الأصابع الصغيرة التى مزقت ثيابها كلها . وأحست سلمى بالبلاط باردا تحت ظهرها العارى ، بينما كان الأطفال كحيوانات غامضة لا عدد لها تلهث وتدب فوق لحمها وتعتصره بشراهة . وضحكت سلمى وهى توشك على بلوغ ذروة الفرح ، فقد كانت تتمنى فيما مضى بأن تعيش مع أطفال لم يعرفوا بعد أقنعة الأرض السوداء . غير أن هلعا جنونيا أمتلكتها فجأة حينما بدأت الأسنان الصغيرة تقرض لحمها وتصطدم بالعظم الصلب ، وتنتهى القصة لنتساءل :

---

(١) قصة « موت الياسمين » بالعدد الثالث من مجلة « حوار » البيروتية .

هل أراد الكاتب أن يصـور ضراوة العصر التى تلتهم الإنسان من خلف القفازات الحريرية ومساحيق براءة الطفولة ؟ هل أراد أن يقول بان إنسان هذا العصرى لا يمثل سوى طفولة البشرية التى ما تزال تحمل كافة خصائص الحيوان ، بالرغم من جميع المظاهر السطحية للحضارة (كالوسكى والرقص و . . الخ) ؟ هل أراد أن يصور العلاقات الإنسانية على أنها مجموعة معقدة من عناصر الافتراس والسذاجة والجنون ؟ إلى ما لا نهاية من التساؤلات التى تجعل من العمل الأدبى الناضج رمزاً مفتوحاً لجميع الاحتمالات ومختلف الإجابات . وتبقى مع ذلك ، الحلقة المفقودة بين هذا العمل والحضارة التى نعيشها . همزة الوصل ـ الغائبة ـ بين الصياغة الجمالية لهذه المجموعة من التساؤلات ، والصياغة الحضارية لمجتمعنا . ومن هنا يشوب هذه الأقصوصة ، فقدان المعيار الحقيقى للعمل الأدبى العظيم ، أعنى الصدق الفنى .

والغريب أن أمثال هذه الأقاصيص ليست متأثرة بفن القصة القصيرة المعاصرة فى الغرب ، وإنما تأثرت بالدراما والشعر . لأن الأقصوصة هناك ما تزال تصور التراجيديا الإنسانية فى قوالب بعيدة عن التعقيد ، وإن حملت بين ثناياها أعقد مسائل الفن والفكر والحياة .

وفى كتابى « أزمة الجنس فى القصة العربية » ذكرت القصة الفرنسية التى تصور إنساناً مات جميع أبناء جيله ، الواحد بعد الآخر ، حتى لم يعد له صديق فى هذا العالم . وتأمل الرجل حياته بعمق ، فلم ير بداً من الانتحار . وعندما نشرت هذه الأقصوصة تناولها بالنقد أحد الأدباء ممن يميلون إلى الاتجاه الماركسى فى الفن . وقال إنها قصة رائعة ، لأنها تصور بشاعة حياة الفرد بلا مجتمع ، وأن النتيجة الحتمية لذلك هى الموت . ثم تناولها أديب آخر ممن يميلون إلى الاتجاه الوجودى فقال إنها ـ أيضاً ـ قصة رائعة ، لأنها تأكيد ملح على وجدان الإنسان ، بأنه إذا تخلص من ضوضاء الحياة وجلبة المجتمع ـ والقصة ترمز إليهما فى رأيه بأصدقاء الرجل ـ فلابد من أن الإنسان سوف يدرك عبثية وجوده ، ولا جدوى حياته . أى أن الإحساس بالعبث هو نتيجة الوعى الحاد الذى تخلص صاحبه من غمرة ذهول الحياة اليومية التافهة .

واتفاق الناقدين هنا يدل دلالة قاطعة على أن القصة تضمنت عنصرا يعلو

فوق المذاهب والأيديولوجيات ، هو ما أدعوه بالصدق الفنى . وأنا شخصياً لست أتفق مع أى من الناقدين ، لأنى أقف مع ألبير كامى حين يقول بأن الانتحار رفض عابر ، أما الحياة فرفض دائم . يتبقى بعدئذ أن الأقصوصة الفرنسية عميقة الصلة ووثيقة الارتباط بالحضارة الغربية فى المرحلة الراهنة حيث تتبوأ مأساة المصير الإنسانى قمة الاهتمامات الفكرية ، كما تتبوأ لامعقولية الوجود ذروة الانشغال العلمى والفلسفى . ومع هذا لا تنعكس هذه الأزمة على بناء القصة القصيرة بمزيد من التعقيد الفنى فى الشكل ، وإن انعكست — كما قلت — على الدراما والشعر . أما أدباؤنا — بعضهم على وجه الدقة — ممن تؤثر فيهم الثقافة الغربية تأثيراً عميقاً ، فإنهم يتأثرون فى مجال القصة القصيرة بمسرح اللامعقول والشعر الميتافيزيقى . ويتجاهلون بذلك خصائص حضارتهم ، الأمر الذى لا يقدم عليه مطلقاً أديب أوروبى أو فنان أمريكى .

خصائص حضارتنا لا تعنى التخلف عن العالم . وهذا ما يجىء لنا به نجيب محفوظ فى رؤيته لدنيا الله . إنه يمتص أعمق ما جاءت به ثقافة الغرب وحضارته ويتمثل أعمق سمات مجتمعه وحضارته ، ثم يعانى معاناة الأنبياء ، روعة التفاعل الخلاق بين هذه وتلك . ومن هنا تجىء صياغته شاملة لمأساة الوجود ومأساة المجتمع معاً ، وبالنسبة للمأساة الأولى تجىء شاملة للا معقول والمصير جميعاً ، ثم تجىء المأساة الثانية فى المستوى الإنسانى العام خارج حدود الإطار الطبقى . وبالرغم من أن هذه الصياغة تتضمن هذا البناء المعقد للغاية بفاعلية هذه العناصر البسيطة والمركبة ، المادية والميتافيزيقية ، إلا أن هذا التعقيد الداخلى لم ينعكس قط على الشكل التعبيرى من الخارج . أى أن مجموعة الصور والأخيلة والحواريات والشخصيات لم تعل قط على المستوى الإدراكى لقارىء العربية ، بل كانت هى بالتحديد ، ودائماً ، أول الخيط الذى يستدرج القارىء إلى متاهات الرؤيا الميتافيزيقية للكاتب ، أو إلى أغوار التراجيديا الاجتماعية ، فيستشف من ذلك كله «وجهة نظر» واضحة إلى هذا العالم الغامض . ولذلك قال نجيب محفوظ « أنا أحافظ قبل كل شىء على الصدق ، ولكنى لا أتجاهل الجمهور فى طريقة الأداء . فأنا لا أتردد فى كتابة ما قد يزعج جمهورى من الناحية الموضوعية . ولكنى يجب فى الوقت نفسه أن أحترمه ، بمعنى أن أكتب له لا لنفسى ، فيجب أن تكون عملية الايصال

أمينة وواضحة . ولا يبرر الغموض فى نظرى إلا أن يكون الوسيلة الوحيدة الممكنة دون افتعال[١] » . لذلك خلا البناء التعبيرى لدنيا الله من الغموض فى الصياغة الجمالية ، حتى أن المؤلف لم يلجأ إلى الأسطورة أو التراث الشعبى أو الرموز الحديثة إلى بقية هذه الأدوات التى تشكل عماد الفن الحديث فى الغرب . كما أنه كان بعيداً عن الوسائل التقريرية ، كأن يتخذ شخصياته من بين المثقفين أو الشواذ عن مجتمعهم ، حتى ينطقهم بما يشاء من أفكار وفلسفات . لأنه كان أكثر وعيا بمعنى الفن من أولئك الذين يجوفون شخصياتهم ليملأونها بما هو دون الحياة من آراء وقيم ومثاليات .

كان نجيب بعيداً عن الغموض أو التعقيد ، كما كان بعيداً عن المباشرة أو التقرير ، فراح يبنى شخوصه من أعماقنا ، وينسج أحداثه من جزئيات حياتنا ، ويحرك هذه وتلك وفق اتجاهات الرؤيا الشاملة التى تصوغ من العمل الفنى ، من الأقصوصة بالذات ، موقفا حضاريا . فإذا كتب لنا قصة «موعد» كانت الشخصية الرئيسية لرجل يمتلك محلا لأعمال الكهرباء . تفاجأ زوجته بأنه لم يعد يغادر البيت كما كان قبلا . وأصبح يشرب الخمر بين أطفاله ، ويقرأ فى كتب الأرواح والتصوف بتركيز يدعو إلى الدهشة ، وقد اكتسى بصمت ثقيل لا يخفف منه مداعبات إبنته ، ولا تبدده تساؤلات زوجته عما جرى فى الدنيا . ماذا حدث؟ « هو يشعر بأن كل شىء يخصه هباء . الأبوة هباء ، الحب هباء ، الزوجية هباء . ويرى كل معنى وهو يتلاشى فى النسيان والضياع . وهو فى الحقيقة لا شىء يبكى لا شيئاً ، البكاء نفسه لا حقيقى كالقراءة ، كالخمر ، كهذه الأنغام الصادرة عن الراديو تنمى الحياة كلها » . لهذا تزداد وحدته عمقاً ويأساً ، كلما رأى فى طفلته رمزاً للسعادة الواهمة «إنها الوحيدة التى تبدو جديرة بالحياة . تحياها ببساطة وبلا معنى ولا تفكير وهى الوحيدة أيضاً التى لا تعرف الموت ولا اليأس ويبدو كل شىء لعينيها العسليتين خالدا سعيدا خاضعا » .

شىء صغير للغاية هو الذى أدار هذه التأملات فى وجدان الرجل ، فقد عرف أنه سيموت . وبين حياته وموته لم يعرف شيئا . عاش فى غمرة ذهول حياته اليومية بجزئياتها السخيفة واهتماماتها الأكثر سخفا . ولم يدرك قط فى إحدى

---

(١) حوار ٣ .

اللحظات أن وجوده يفتقد إلى المبرر والدلالة ، ، بل ولن يدرك فى المستقبل شيئاً مهما اتسع هذا المستقبل إلى ملايين السنين وطوى فى غباره ملايين البشر . وحينما أتاه « الشىء الصغير » وعرف أنه سيموت ، تحولت دفة البحث عن اللامعقول إلى بشاعة المصير « فى الظلام تطمس معالم كل شىء إلا الموت . الموت وحده يرى بلا ضوء ، وهو كالظلام لا شىء يؤخره عن ميعاده . وإذا جال بالخاطر فقد كل شىء معناه وقيمته وحقيقته » ، « ماذا يطلب من الحياة فى الأيام الباقية ؟ ويجىء الجواب : كل شىء ، ويجىء الجواب : لاشىء ، وهنا يستوى كل شىء ولاشىء » .. لذا يعود « الحلم » وسادة طرية لنا نحن الموتى الذين نأكل ونضحك ونتحرك ، نحن الذين تلدنا أمهاتنا على حافة القبر كما يقول صمويل بيكيت . الفرق بين مدرسة اللامعقول فى أوروبا ، واتجاه نجيب محفوظ ، أنهم يرون العالم ينهار من الخارج ، أن سقف الكون يتهاوى فوق رؤوسهم ، أن الحلم هو التجسيد الفورى لذكريات الماضى ، ثمرة السعادة اليتيمة ، التى يمكن قضمها بسرعة قبل النهاية ، قبل المصير . وهى ثمرة يقضمها « هام » فى « نهاية اللعبة » عند بيكيت وهو يبكى ، ويقضمها العجوزان فى « الكراسى » عند يونسكو وهما يضحكان ، ولكنه ضحك من نوع خاص يصفه يونسكو بقوله « نحن نضحك لكى لا نبكى » فانهيار العالم لا يعطى حلا وسطاً بين الهستيريا والجحيم . أما نجيب محفوظ ، فالعالم لا يتهاوى فى رؤياه من الخارج فحسب ، إنه ينهار من الداخل أيضا . لذلك يكون الحلم بمثابة التجسيد المأساوى لأزمة التناقض بين الواقع بمنطقنا التقليدى ، والواقع كما هو فى الحقيقة التى لا ندرى عنها شيئاً . فتكون كتب الدين والتصوف هى سبيل ضابط المباحث (فى ضد مجهول) للوصول إلى وحدة الوجود العليا ، وتكون كتب تحضير الأرواح هى سبيل « جمعة » فى قصة (موعد) كامتداد لأحلامهما الهالعة من الانهيار الداخلى العنيف . كذلك يمسى الموت هو الحدث المادى الذى يسدل الستار على تراجيديا الإنهيار . وكما كانت الأحلام من نوع خاص ، والكتب من نوع فريد ، فالموت أيضا يأتى بدلالة مميزة . فقد مات الرجل فى قصة « حادثة » بعد أن كتب رسالة إلى أخيه قال فيها « لقد تحقق لى اليوم أكبر أمل فى الحياة » .. كذلك فـ « جمعة » الذى عرف أنه سيموت ، ويرسل فى طلب أخيه ليوصيه خيراً بزوجته وطفلته ، جمعة هذا لا يموت ، بل يصل أخوه ويستمع إلى وصاياه ، ويموت فى الطريق بعد نصف ساعة !

الحلم ، وكتب الدين أو التصوف أو الأرواح ، والموت، مجموعة من العناصر الفكرية والتعبيرية فى وقت واحد ، فى دنيا الله ، فى عالم نجيب محفوظ .

* * *

الحلم يتخذ لنفسه ثلاث صور فى هذه المجموعة من الأقاصيص الصورة الأولى، أن تكون الأقصوصة كلها حلما ، أو شيئا كالحلم ، شيئا قريبا من المدينة الفاضلة . كما نرى فى قصة «حنظل والعسكرى» التى كادت أن تكون حلما جميلا لإنسان هذا العصر الذى يهرب من واقعه بحقن المخدر ، ويهرب من المخدر إلى الحلم الجميل بأن تصبح الحياة رائعة دون حاجة إلى المخدر ، إلا أن الواقع يوقظه بحذاء الشرطى الذى لا يرحم. وفى قصة «مندوب فوق العادة» يظل رسول المدينة الفاضلة ، رسول الأحلام ، يصرخ بأعلى صوته أن الغلاء فاحش والموظفين تعساء والعالم منحل ، فيكون مصيره قسم الشرطة لأنه «مجنون»! وفى قصة «دنيا الله» يجلس عم ابراهيم على شاطىء أبوقير وقد بدا أنه انطلق من أغلال الهموم وأنه يحلق فى حلم . . القصة هنا — فى هذه القصص الثلاث — تبدو كلها كما لو كانت حلما ، بل يبدو أن الفنان يصوغ نسيجها الأساسى من مادة الحلم ، كمرآة صادقة لبشاعة الواقع . كما أن الفنان يصوغ أزمة التناقض بين الحلم والواقع فى الشخصية الإنسانية من نسيج «الانهيار» النفسى الحاد الذى يحطم شخصية حنظل تحت وطأة الكوكايين ، ويحول الشخصية العادية إلى «مندوب فوق العادة» ، إلى اسماعيل بك الباجورى ، إلى إنسان يصفونه باللطف.. وهكذا يلح نجيب محفوظ على عنصر «الانهيار الداخلى» فى تكوينه للوجه الاجتماعى من التراجيديا الإنسانية الكبرى . فإذا قال حنظل «كنت قويا فضعفت ، وبياعا فأفلست. وأحببت فتلوعت ، وأدمنت ، ثم تسولت» لا يكون هذا اللحن الجنائزى إلا تمهيدا للسمفونية الحزينة الكبرى «وشعر بضعف وتقزز وغثيان ، ووحدة فى الأعماق ، وخوف» .

وتؤدى أزمة التناقض بين الحلم والواقع إلى موقف الشك العميق فى طبيعة الوجود (وهو موقف مختلف تماما عن موقف كمال فى الثلاثية) فالواقع يمسى نوعا من الحلم ، والحلم يصبح نوعا من الواقع ، وهكذا يطفو من أعماق نجيب محفوظ ، وعلى سطح وعيه ، ذلك الموقف البرجسونى القديم الذى نشره فيما سبق بكتاباته

الفلسفية ، وبعض صفحات الثلاثية . إذ هو يصوغ الكثير من أقاصيص « دنيا الله » فى حدود هذا المعنى : ألبست الأحلام شيئاً واقعياً يحدث لنا بالتجربة ، ويؤثر فى سلوكنا العملى ؟ .. والواقع ، أليس هو الإطار الخارجى من الأحداث والمواقف ، الذى يضم داخله أحلامنا ؟ أليس الواقع أسيرا لهذه القشرة « العاقلة » التى ندعوها وعيا ، ويتبقى بعد ذلك الجزء الكبير من عالمنا ، الذى يدعوه فرويد باللاوعى ، والذى يجعل من واقعنا حلما ومن أحلامنا واقعا ؟ وتغدو الحقيقة بين الحلم والواقع شيئاً واحدا ذا وجهين ، شيئاً يحتمل كل شىء ، ولا يكاد يجزم بشىء (ومرة أخرى ، هو موقف بعيد الشبه عن موقف كمال ، كما سندلل على ذلك بعد قليل) . كمال عبد الجواد كان مرتابا فى جزئيات الواقع ولكنه لم يناقش قط هذا الواقع ككل ، كوجود . لقد ناقشه من زاويتى الحياة والموت ، الوجود والعدم ، ولكنه لم يناقش قط طبيعة هـــذا الكون . أجل ، كانت له اهتماماته الميتافيزيقية التى مرغته بين المثالية والمادية فى مختلف مستويات كل منهما ، ولكنه لم يصل قط إلى الريبة فى شكل هذا الوجود ومضمونه : ما معنى أن يكون ماديا أو غير ذلك ، ما معنى أن يكون واقعاً أو حلما أو الاثنين معا ؟

إن هذه التساؤلات تؤدى بدورها إلى الصورة الثالثة لمعنى الحلم فى « دنيا الله » وهو الرؤيا الحدسية ، التى جعلت ضابط المباحث فى قصة « ضد مجهول » « ظل ساهرا يفكر ونازعته رغبة فى الهرب إلى عالم شعره الصوفى . حيث الهدوء والحقيقة الأبدية . حيث تذوب الأضواء فى وحدة الوجود العليا » كما جعلت الكهربائى فى قصة « موعد » يرى نفسه طليقاً يجوب الآفاق « فوق طيارة تحلق فى الفضاء فى سفينة تمخر عباب المحيطات ، على مركبات لا حصر لها ولا عدد . ينطلق من غابة إلى بحيرة ، ومن جبل إلى سهل ، يخوض الرياض والرمال والمدن ، يجوب مناطق حارة ينصهر بها الحديد ، وبقاعا متجمدة تتجمد فيها النيران ، ويرى من الناس أشكالا وألوانا » .

وليس غريبا بالطبع أن يكون « الموت » هو القضية الأساسية فى القصتين السابقتين ، النهاية العبثية والأم الشرعية لليأس . لذلك يعود الحدس ، وكافة وسائل التصوف ، سيدا للموقف الميتافيزيقى ، بعد ما أعلن العلم أن الأمر يخرج عن دائرة نفوذه . فاختلاط الواقع بالحلم هو البناء التعبيرى للرؤية الحدسية . والمريض إذا بحث عن

ولى الله فى قصة «زعبلاوى» فإنه لا يعثر عليه إلا إذا تخدر وغاب عن الوعى «ضاعت ذاكرتى ، اختفى المستقبل ، ودار بى كل شىء ، و نسيت ما جئت من أجله . . وفى أثناء نومى حلمت حلما جميلا لم أحلم بمثله من قبل . حلمت بأننى فى حديقة لا حدود لها ، تنتثر فى جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا كالكواكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم . وكنت مستلقيا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسى وجبينى دون انقطاع . وكنت فى غاية من الإرتياح والطرب والهناء ، وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف فى أذنى ، وثمة توافق عجيب بينى وبين نفسى ، وبيننا وبين الدنيا ، فكل شىء حيث ينبغى أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ ، وليس فى الدنيا كلها داع واحد للكلام أو الحركة ، ونشوة طرب يضج بها الكون . ولم يدم ذلك إلا فترة قصيرة فتحت بعدها عينى . أخذ الوعى يلطمنى كقبضة شرطى» .

ويحق لنا الآن أن نتساءل : هل تحول نجيب محفوظ من منهجه العلمى وفكرته المادية فى « أولاد حارتنا » إلى منهج ميتافيزيقى وفكرة مثالية ورؤية حدسية فى « دنيا الله » ؟ الحق أن السؤال يتضمن تجاهلا ، لما كان عليه هذا الفنان من تطلع ميتافيزيقى فى « أولاد حارتنا » لم يصبه تعديل فى « دنيا الله » ، وإنما أصبحت وجهة النظر أكثر رحابة وعمقا . ولو أنها تحولت إلى رؤية ميتافيزيقية محض ، لما كانت دنيا الله عالما مأساويا كما يراها نجيب الآن .

« أولاد حارتنا » صياغة علمية وميتافيزيقية فى آن واحد ، لمأساة البشرية . لذلك تفوح منها رائحة المأساة على الطريق ، وتنتهى بالتفاؤل . كان الفنان يرى أن الشر الاجتماعى ، الصراع الطبقى ، سوف يحل بالاشتراكية . ويتفرغ الإنسان حينئذ لمأساته الأزلية ، فيحل مشكلة الموت بالعلم ، ويصل إلى الله من نفس الطريق . لم يكن الله عنده قوة مفارقة للوجود ، وإنما كانت سر هذا الوجود ولغزه ، الذى ندعوه يوما بالمطلق ، ويوما آخر بالحقيقة ، وهكذا . هذه المزاوجة بين مأساة المجتمع ومأساة الوجود ، صاغتها « أولاد حارتنا » فى إطار الحل الاشتراكى لمأساة المجتمع الطبقى الذى يستوجب النضال الثورى ، كما صاغتهـا فى إطار التطلع الميتافيزيقى إلى حقيقـة هذا الوجود الذى يستوجب التساؤل المستمر . وكان الأثر العام للعمل الفنى ككل ، هو التفاؤل الشديد بمستقبل الإنسان .

لنجيب محفوظ فى «دنيا الله» يصر على حل المأساة الاجتماعية من خلال أحلامه الإنسانية فى عالم أجمل وأفضل . كما يصر على التطلع الميتافيزيقى إلى مأساة وجوده. ومع ذلك فنحن ننتهى من التجـوال فى دنيا الله ، أو عالم نجيب محفوظ الجديد ، والمرارة تملأ حلوقنـــا بطعم المأساة وضراوة القلق وعنف الشك والإرتياب ، فلا تصيبنا قطرة من تفاؤل ولا نسقط فى هاوية اليأس .

ذلك أن الفنان ما يزال على وعى عميـق بقيمة العلم فى حياتنا الاجتماعية ، وأنه قادر على حل الكثير من القضايا المعلقة فى سماء واقعنا اليومى . غير أن هذا الإيمان الكبير بالعلم والمنهج المادى فى المعرفة ، سرعان ما يهتز فى لقاء قضية القضايا ، لا معقولية الوجود والمصير العبثى . لذلك يزداد التطلـع الميتافيزيقى لدرجة الإلتجاء إلى الحدس والإرتياب فى طبيعة الوجود التى تقع على الحافة الحادة بين الحلم والواقع . وتزوى محنة المجتمع كمشكلة فرعية أمام بشاعة المأساة (الأصلية) هذه المرة ، لذلك تعالج المشكلة الاجتماعية عبر القضيـة الكبرى لا كمشكلة قائمة بذاتها . كما أنها تنبع من أحساس إنسانى بتعاسة الإنسان فوق هذه الأرض (أى ما دامت المأساة هى التعريف الوحيد الذى ينطبق على حياتنا ، فيجب أن نعيش أيامنا فى حالة طيبة) ، ومن هذا الاحساس تنبع معالجة الكاتب لمأساة المجتمع من المستوى الإنسانى العام والمطلق .

وهكذا يزاوج نجيب محفوظ بين العلم والحدس فى رؤياه الفنية . وهو امتداد كما قلت لمنهجه السابق . إذ هو لا يحيط الكون بسياج مادى خاضع لجبرية مطلقة ، ويصمت ، أو يظل يثرثر فى قضية الصراع الاجتماعى . إنه يثير من جديد قضية العلاقة بين الإنسان والله ، الإنسان والوجود . جنبا إلى جنب العلاقة بين المأساة والمجتمع . ثم يضيف أن قضية العلاقة بين الإنسان والله هى القضيـة الأساسية فى الوقت الراهن «بعد أن استقرت الاشتراكية فى هذا العالم» . هذا التزاوج بين العلم والحدس فى دنيا الله يكسب المأساة طابعاً عميقا . لا يستدر منا الدموع ولا الضحكات التى كالدموع ، وإنما يتركنا فى حيرة بعيدة تماماً عن التفاؤل ، ولا تقترب كثيرا من اليأس . وأنا أعد هذه الحالة السيكلوجية ذروة المأساة .

هذه المزاوجة الفكرية التى تتضح فى أزمة التناقض بين المجتمـع والكون ،

وبين الإنسان والمجتمع ، وبين الإنسان والكون . ثم بين الحلم والواقع ، وبين النسبي والمطلق ، . . إلى بقية هذه التناقضات التى نلتقى بها فى دنيا الله ، كانت تلتقى هى نفسها بمزاوجات مماثلة فى البناء التعبيرى . فقد صيغت الشخصيات من الداخل والخارج ، بسماتها الفرديه الخاصه ، ودلالاتها الرامزة ، ورسمت الأحداث وفق اتجاه يجعل من الأقصوصة موقفاً بالمعنى الفنى، ويجعل من المجموعة كلها وجهة نظر بالمعنى الفكرى . والتزاوج بين الموقف ووجهة النظر ، هو الذى أعطى هذا العمل الكبير صفة «الرؤيا» الفنية . وهى صفة معاصرة تطلق غالباً على الشعر ، وإطلاقنا لها على دنيا الله أو عالم نجيب محفوظ الجديد ، ليس من قبيل المجاز ، وإنما لكونها تتسم بالكثير من خصائص الشعر . فمنذ « اللص والكلاب » ونجيب محفوظ يتجاوز بلغته وأخيلته وصوره قضية الفصحى والعامية التى شغلت جميع الدارسين لأدبه إذ كان ثمة تناقض بين البيئة والشخصيات الشعبية . وهى الخامة الماثلة لأعماله الفنية ، وبين اللغة الخالقة لهذه البيئة ، الصانعة لهذه الشخصيات . غير أن هذه المرحلة الحديثة فى تطور نجيب الفنى تقول شيئاً جديدا . تقول أن استخدامه الخجول قديماً لبعض اللفظات العامية ، وتقعره الكلاسى فى استعمال اللغة العربية بات غير ذى موضوع . فقد تجاوز فى إنتاجه الجديد مشكلة الفصحى والعامية ، بأن جاءت لغته مزيجا عفويا (والعفوية هنا بالغة الأهمية لأن التعمد يفسد العلاج الفنى ويبرز التناقض أكثر فأكثر) من خصائص التركيب المصرى واللفظة العربية والشحنة النفسية والومضة الذهنية والتعبيرات المتأثرة بالأدب الغربى ، وأدوات التعبير الأخرى من سرد وحوار ومونولج داخلى وأحلام . جميعها أسهمت فى بناء لغة جديدة فى أدب هذا الكاتب جعلت من قضية الفصحى والعامية على المستوى الفنى قضيـــة بائرة ، وأحلت مكانها قضية اللغة الفنية التى تشكل عنصرا خطيرا فى بناء الرؤيا الفنية للكاتب ، التى يدعوها الشعراء فى قصائدهم بالرؤية الشعرية . وندعوها فى الأدب النثرى المشبع بالشعر ، بالرؤيا الفنيه فحسب . ليس معنى ذلك أن هناك لغة شعرية (كمجموعة مختارة من الجمل والألفاظ والحروف) وإنما هناك فهم جديد لوظيفة اللغة . فبعد أن كانت أداة للتعبير أضحت هى نفسها جزءا من التعبير . لم تعد وسيلة ، وإنما هى تشترك فى غائية العمل الفنى ككل ، بإسهامها الخلاق فى بناء ما ندعوه بالرؤيا الفنيه للكاتب .

والرؤيا الفنية ليست طلسما من طلاسم كتب السحر ، كما أنها ليست شيئاً بسيطاً على الاطلاق. إنها — كما قلنا — جماع الأقصوصة كموقف فنى ، ووجهة النظر الشاملة التى تحصل عليها من مجموعة القصص بكاملها . وليس هذا التعريف إلا تبسيطاً للأمور .

فى دنيا الله يخطط الفنان لرؤياه هكذا : يخصص حوالى نصف المجموعة لمأساة المجتمع فى إطار الحرمان من الخبز أو الجنس أو المعرفة أو كلها مجتمعة . ثم يعود فيركز هذا الإطار الرحب فى اطار أكثر تحديدا هو « الحريه » بمعناها الشمولى الواسع . الذى يتضمن إشباع لإحتياجات الأساسية للبشر . ثم يضيف أن إشباع هذه الاحتياجات هو الوسيلة الوحيدة لإسعاد الإنسان هذا العمر القصير الذى يبدأ بلا مبرر وينتهى بفاجعة . ويخصص النصف الآخر من المجموعة لتأكيد لا معقولية البداية وبشاعة المصير ، لا لنهوى إلى حضيض اليأس ، وإنما لكى نرتفع بتلك المرحلة القصيرة — بذلك الحلم — بين البدايه والنهايه . إلى مستوى إنسانى جدير بالحياة . ويهمس لنا فى قصة « ضد مجهول » بان (مجرد الوجود فى الحياة) يستحق أن نفرح به ، ونعيش من أجله . إن الموت يهدد جميع الشخصيات ويحير بصحته العلم والدين والفلسفة ، يزلزل « كافة القيم فى الحياة » ، « حتى الإيمان الراسخ ينهزم » ، أى أن العالم الداخلى ينهار ويتحلل (وهذه هى الأقصوصه كموقف فنى) ، ثم يبزغ دور الفنان فى بناء العالم من جديد « فى الحب والشعر والوليد) كما يتخيل ضابط المباحث وهو يكافح المجهول الذى يسلب الضحايا حياتهم ، كما يهب الحياة لذلك الذى تنتفخ به بطن زوجته فى نفس اللحظة هذا البناء الجديد للعالم هو جوهر الرؤيا الفنيه عند الكاتب ، ولكن . ما هى تفاصيل هذا البناء ؟

* * *

فى قصة « جوار الله » يصل إلى علم عبد العظيم أن عمته تحتضر تحت وطأة الشلل « فاستغرقه التفكير فى الحال التى سقطت بها العمة نظيرة . ما أشبهها بموت أبيه ، وموت جده من قبل ولعل حينه إذا حان أن يجىء نفس على نفس الحال ، يالها من ميتة سريعة لا يدرى أحد عنها شيئاً » ، وأما أبوه فمات فى الستين دون

زيادة فلا قاعدة هناك يركن عليها ، والأمر لا يعدو أن يكون طيشا وعبثا ، ومع ذلك يهتم عبد العظيم وشقيقته اهتماما كبيرا بالميراث حتى أنه يمشى فى الجنازة ولا يفكر إلا فى الميراث، بل ينتهى كل شىء فى هذا الصدد قبل أن تنتهى الجنازة، فالمحامى يقول كل شىء ، والسمسار يشترى البيت الموروث ، والمرحومة لم يكن قد استقر مقامها الأبدى بعد . حقا ، كان وجهها الشاحب وهى تحتضر يذكره باحتضار أبيه فيثير أشجانه ، وقربها منه آلمه أشد الألم « كأنه حجر مغروس فى جنبه » ، ولكن الأطفال والبيت والزوجة والمستقبل ، كلها كانت تواسيه حين يعود يائسا من موت عمته بل كانت البهجة تخترق قلبه أحيانا فلا يذكر سوى الهناءة التى يعيش فى ظلها مهما ضؤل المرتب واستدان أجر المعطف . . الخ . وازدادت هذه الهناءة أحيانا أخرى كلما فكر فى الميراث المنتظر . حتى أنه لم يجد فى إحدى اللحظات ما يتسلى به إلا التفكير فى هذا الميراث . ولكنه قبل أن يوسد عمته منامتها الأخيرة مضى « إلى القبر المفتوح ووقف عند رأسه مذعنا لرغبة غامضة أقوى من الخوف الذى لم يصده . كان القبر ذا منامتين ، واحدة للرجال وواحدة للنساء ، وأرسل طرفه الحائر نحو منامة الرجال، رآهم صفا متراميا إلى الداخل على رأسهم أبوه الذى استدل عليه بموضعه وبلون كفه الكونى المقلم ، وتلاه أخوه، ثم جده. وثقل قلبه جدا. وضغط الانقباض على أضلعه ضغطا غير محتمل لكن عينيه تحجرتا فلم تذرفا دمعة واحدة . وامتلأت خياشيمه برائحة ترابية نافذة كأنما تصدر عن الفناء نفسه ومرت لحظة مات فيها كل شىء فلم يعد للأمر قيمة ولا معنى. وشعر بيد توضع على كتفه فالتفت فرأى الحاج وهو يشير إليه أن يتخلى عن مكانه للدافنين ، وسرعان ما تراجع. وبدأ العمل لحمل الجثمان ليودع مقره الأخير وانبعثت آيات من صوت كئيب كأنما ينبعث من خزانة الأحزان . وبدأ التلقين فى رتابة مخوفة مضجرة ، ألقته حناجر أشباح شائهة ، فخلت به جملة ألغاز الأبد. وقال عبد العظيم لنفسه : يالها من أسئلة ولكن كيف يتاح الجواب لمنفرد بظلمة القبر » . راح عبد العظيم يساوم السمسار على بيع البيت ، وخياله يسرح فى ظلمة الفناء ، حتى « بدا كأنه يعجب من كثرة القبور » وعندما زين له السمسار نتائج البيع بأنه سوف يكون الوارث الوحيد ، ما دامت شقيقته تسلم له قيادها ، أخفى عينيه عن صاحبه وعن القبور « بالنظر إلى الأرض » ! وعندما أجاب

على السمسار بالموافقة وهو يغادر ساحة الفناء لوح الرجل بذراعه كأنما يقول : إتفقنا ، « فانطلقت ذراعه فى الهواء ، كشاهد من آلاف الشواهد القائمة حوله فوق القبور » .

هذه الأقصوصة تثير — من جديد — قضية الموت فى عالم نجيب محفوظ . فهو إما أن يتم بالشلل المفاجىء أو الحبل المجهول أو حوادث الطريق . أو أى من هذه المفاجآت الفاجعة ثم يقترن بشىء آخر لا يفارقه، هو الحب والشعر والوليد عند ضابط المباحث ، وهو الطفلة لولو عند جمعه الكهربائى ، وهو الميراث والأطفال والزوجة والمستقبل لدى عبد العظيم ، وهو النجاة أو الخلاص بين جدران المسجد لسكان حى البغاء دون الشيخ عبد ربه . وهكذا نستعيد نهاية الثلاثيه : كمال يشترى رباطا أسود للعنق إستعدادا لليوم الحزين (وفاة أمينه) وياسين يشترى قماطا لوليد إبنته كريمه ، بينما والد الطفل القادم وعمه (عبد المنعم وأحمد) فى معتقل الطور . أحدهما استطالت لحيته من الداخل أكثر من الخارج ، والآخر يتغنى بأنشوة الثورة الأبدية . وبينما يقطع كمال مرحله الشك المريرة ليبدأ مرحله جديدة لا تحل الأزمة وإنما تبلورها فى الثورة الأبدية، فى منهج الانطلاق اللانهائى.

الثورة الأبدية هى التفتح المستمر على كافة جوانب الحياة والموت ، هى التفكير فى الزوجة والأطفال والميراث ، والقلق على المصير الذى ترسمه الذراع عندما تلوح كأحد شواهد القبور ، ويخلق الجو الشعرى خلقا فى غمرة العواطف الجياشه المتضاربة ، وفى حمأة الانفعال العنيف وسط الظلام، وعلى جناح الخيال فى زورق الأحلام . ولا تعود اللغة أداة للحوار أو السرد أو المنولوج ، وإنما تغدو عنصراً ثوريا من عناصر الثورة الأبدية فيشارك الموت أخيلته، ويمنح الحياة مباهجها سواء بسواء كمشاركته الشخصية فى تكوينها الإنسانى والرمزى ، والحدث فى حركته المادية ودلالاته المحورية .

الثورة الأبدية، أيضاً ، هى الاستسلام والتمرد على الجبار الذى يقود عم إبراهيم من المسجد إلى السجن ، ويسوق شلضم من الحلم إلى القسم ، ويرغم أبو الخير على مواجهة المصير . الجبار هو الشخصية التى لا ترى إلا لماما ، ولكنها — كالموت — تتصدى لروعة الحياة ، لمجرد الوجود فى الحياة ، لأحلام الحياة . الثورة الأبدية

هى الإنطلاق الكامل من أغلال الحلم والواقع ، والتخلص التام من أسر «القوابة» أو التقولب الذى لا يصنع سوى تجميد الحياة فى إطار من الحتمية الصارمة ،لهذا « وقعت مأساة أبو الخير فى ما يشبه المصادفة » فقد غلبه النعاس ذات ليله فى مخزن الغلال بدوار سيده الجبار ، وفى الظلام الدامس « أى مكان؟ أى زمان؟ » أحس بحركة اعتداء وحشية من جانب الجبار على جانب غاية فى الضعف هو شرف زنوبة بنت عليوة. من يكون هذا المعتدى ؟ هو «عبد الجليل ، الجبار ، السلطة ، القانون ، الحياة والموت » بهذه الكلمات القليلة ، أفصح الفنان عمن يكون الجبار الذى يتراءى لنا فى صور عديدة بكثير من القصص ، هو رمز مفتوح لكافة الإحتمالات ، فما أن تلوح بخاطرنا معانى السلطة والقانون ، وبعبارة أدق معنى الحرّية : حتى يدهمنا أبو الخير بأن « الذنب ذنبه هو لا ذنب الجبار الذى لا يسأل عما يفعل» ويحس بأن الورطة ورطته هو لا ورطة زنوبة وحدها ، بل «نسى زنوبة وانحصر تفكيره فى وجوده غير المبرر فى هذا المكان » وعلى الفور نذكر العباسية فى قصته « ضد مجهول » وكيف كانت رمزاً بيناً شاملا للكون . كما كان الحبل المجهول رمزاً واضحا للمصير . وهنا يمكن القول بأن مخزن الغلال هو الكون (حيث الزمان نوع من المكان والمكان نوع من الزمان كما يقول سلامه موسى فى يوتوبياه « خيمى » بكتابه « أحلام الفلاسفة » أو كما يتساءل نجيب محفوظ فى الأقصوصة : أى مكان ، أى زمان ؟ » . ويمكن القول بأن أبو الخير هو الإنسان، وأن الجبار هو المجتمع بقيمه وسلطاته وقوانينه ، المجتمع الذى لا يسأل عما يفعل . وأن وجوده غير المبرر فى هذا العالم هو الذى أدى إلى أزمة التناقض بينه وبين المجتمع الجبار ممثلا فى السلطة ، وموقفها من الحق والعدل والحرية . وتنتهى الأزمة لمصلحة الجبار والزيف والشرو اللامعقول فلا يفلت الإنسان من قبضة الجبار ويعود صاغراً ليلقى مصيره غير العادل وغير المبرر ، تماما كوجوده منذ البداية . أى أن تكون مأساة وجوده ومصيره (اللا معقول والموت) إطاراً تراجيديا لمأساة حياته التى قضاها هائما على وجهه ، هاربا من سطوة الجبار وجبروته .

ويمكن تفسيرها على وجه آخر ، كأن يكون الحبار هو الشخصية التى ذكرت

أننا نلتقى بها كثيراً فى دنيا الله ، كناية عن الموت والمجهول ... الخ . غير أن هذا التفسير يجمد العمل الفنى ولا يمنحه رحابة التفسير الأول بالرغم من تعقيده وبساطة الآخر .

التفسير الأول يتخذ لنفسه شكلا مركباً لأنه يتكون من مجموعة مختلفة من أبعاد المأساة ، فلا معقولية البدايه تخلق وجودا غير مبرر ، وعبثية المصير تخلق من الموت نهاية بشعه ، ولا يبقى للانسان إلا أن يهيم على وجهه فيما بين البدايه والنهايه . تنهد أبو الخير وسأل صاحبه عما إذا كان يمكنه أن يعلن الحقيقة ، وهى أنه برىء من الجريمة المنسوبه اليه ، ويعلن أن الجبار هو المجرم (وهوهنا يتجاوز بطل كافكا فى (القضية) إذ لم يعد متهما فى قضية مزيفه أو غير قائمة أصلا ، وإنما هو يعرف أن ثمة جريمة اشترك فيها بوجوده غير المبرر . إنها مزاوجة بين كافكا وكامى، بين «السجين» و«الغريب»مضافا إليها الرمز الاجتماعى الملح على وجدان نجيب محفوظ كأن يكون الجبار هو السلطة الاجتماعية القاتلة للعدل والحق والحرية، وأن يكون هيام أبو الخير على وجهه تجسيداً لهول الثورة الأبدية ، ثم تكون عودته بنفسه ليلقى المصير ، قمة هذه الثورة ورمزيتها مهما تهامس الناس قائلين : ضاع أبو الخير ، إنتهى أبو الخير .

سأل أبو الخير صديقه إذن عما إذا كان فى استطاعته أن يعلن الحقيقة لينجو فما كان من صاحبه إلا أن هز رأسه محذرا وقال :

« — يقتلونك ولو فى المحكمة .

فتساءل فى حيرة .

— والعمل ؟

— إختف .

— طول العمر ؟

فرفع الرجل رأسه إلى السماء دون كلام ، فقال أبو الخير :

— الولية والبنت فى القرية تحت رحمة الجبار بلا معين

— فكر فى حياتك » .

فتنهد فى كرب شديد وتساءل :

ـــ آين القانون ؟

فضحك صاحبه ضحكة جافة وقال :

ـــ تجده نائماً فى بطن بطيخة . . »

هذا الحوار الدقيق يشى بأنه إذا كان المجرم هو القاضى «فلا أمل» فى النجاة ، لا أمل فى استخلاص « القانون » من بطن بطيخة . هذه الدقة نفسها تصاحب الحوار التالى بين أبو الخير والرجل الآخر :

« ـــ جريمتى أنى رأيت جريمة الآخر .

ـــ لم نمت فى المخزن ؟

ـــ أمر ربنا » .

وعلى التو نذكر عم إبراهيم فى قصة « دنيا الله » حين سئل : لماذا سرقت ، فأجاب : الله ! . أولئك هم أنبياء نجيب محفوظ ، هم بناة رؤياه الفنية ، هم بناة ثورته الأبدية . هم مجموعة من اللصوص والقتلة والمومسات والمشعوذين والأبرياء ، ليقوموا فى بكائياتهم وحزنهم الجليل ويأسهم الرائع ومخاوفهم وهيامهم على وجه الأرض إلى بقية هذه الانفعالات اللا نهائيـــة ، ليقوموا بدور « العاطفة » كتجسيم فنى لدور «الفكر» الذى يتبـــلور فى المصير واللامعقول والمجتمع إلى بقية الجوانب الفكرية . أى أن الفنـــان يصوغ أفكاره فى الأطر الوجدانية ، لتلقى الأقصوصة « كموقف » فنى مشبع بالعاطفة ، بـ « وجهة النظر » المليئة بالفكر . وقد كان هذا التعادل الغريب بين الفكر والعاطفة ، بين التخطيط العقلانى والانطلاق الشعورى العفوى ، كان سراً جوهرياً لهذا التوازن البارع فى إرساء الكاتب لأعمدة رؤياه الفنية ، لانبثاق ثورته الأبدية . كان أبو الخير « من شدة الخوف تجمد قلبه فلم يعد يخفق بالخوف . ومن شدة الألم لم يعد يشعر بالألم» هذا الفيضان الروحى العميق الجذور فى الشخصية الإنسانية ، كان موازيا لحركة الفكر الصارمة الراسخة فى شخصية أبو الخير الثانية التى جعلته « يشق طريقه بعيداً عنهم ماضياً نحو مصيره . وتابعته الأعين وهو يبتعد رويداً رويداً حتى لم يبق منه إلا ما يبقى فى الخاطر من حلم . وهزوا الرؤوس وقالوا : ضاع الرجل . إنتهى أبو الخير . . . » .

غير أن أبو الخير لم يتنه قط ، عم إبراهيم لم يسجن قط، وإسماعيل الباجورى لن يدخل مستشفى الأمراض العقلية . إن هؤلاء الأنبياء جميعاً ما يزالون يجدون فى صياغة الثورة الأبدية لنجيب محفوظ . فهى إذا كانت إصراراً على مواجهة المصير وتحدى اللا معقول ، والخروج من دائرة الحتمية المغلقة إلى منطقة الاحتمال المفتوحة ، وهى إذا كانت إلحاحا متصلا على أن « مجرد الوجود فى الحياة » يلزمنا بأن نعيشها فى صورة طيبة ، وأن نعمل من أجل ذلك ، فإنها أيضاً تجعل من «مجرد الوجود فى الحياة» سبيلا إلى التطلع الميتافيزيقى. لذلك كانت قصة «زعبلاوى» فى دنيا الله ، إمتدادا لقصة الجبلاوى فى « أولاد حارتنا » .

كانت « أولاد حارتنا » كما قلت فى فصل سابق إضافة فكرية ضخمة ، قبل أن تكون إضافة فنية، على غير ما يرى بعض النقاد . هذه الإضافة هى التفرغ لمشكلة العلاقة بين الإنسان والله ، بين الوعى البشرى ولغز الوجود الإنسانى . وأن حل الصراع الاجتماعى عبر التاريخ بواسطة الاشتراكية (توزيع الوقف بالتساوى على أهل الحارة) كان إيذاناً ببداية الصراع المرير مع سر الوجود . وقال نجيب محفوظ فى ذلك العمل الكبير ، أن البشر جميعاً سيتحولون إلى سحرة (علماء) وقد يصلون إلى حل اللغز (إلى معرفة الله أو سر الجبلاوى) . وأولاد حارتنا « يظلون حائرين بشأن الجبلاوى : هل هو موجود أصلا أم لا ؟ ويقوم عرفه بمحاولة اغتياله (كشف السر) ومع ذلك فالجبلاوى يشيع أنه راض عن عرفه، وأنه يحبه ، وأنه هو وأمثاله سوف يعرفونه على حقيقته يوما ما .

والدلالة هنا غاية فى الوضوح، فالعلم قد حل مأساة البشرية على الصعيد الاجتماعى بالاشتراكية ، والمعرفة أيضاً فى طريقها الطويل سوف تنتصر ، سوف تكشف السر العظيم ، وتصل إلى الله ، إلى الحقيقة، إلى قلب الوجود . وكأنى بنجيب محفوظ يعيد صياغة الأسطورة اليونانية القديمة ، أسطورة الوحش الرمزى الرابض عند مدخل المدينة يلقى أسئلته على كل من يهم بالدخول ، ويلتهم كل من لا يحل اللغز، حتى « جاء شاطر وعانق الخطر » كما يقول الشاعر ، وحل اللغز، ولم تكن سوى بداية المأساة . أما نجيب محفوظ فقال إنها بداية الحياة والعودة إلى الفردوس المفقود .

قصة زعبلاوى هى امتداد لقصة الجبلاوى لأنها صياغة جديدة لذلك التعطش الميتافيزيقى الخالد فى النفس الإنسانية ، ذلك التطلع الأبدى إلى المجهول والمطلق ، إلى سر الوجود ولغز الكون ، ذلك التشوق الدائم إلى شىء لا ندرى عنه شيئاً ولا ندرى له كنهاً ، شىء — بالجملة — لا ندريه ! « الداء الذى لا دواء له عند أحد » كما يهتف بطل أقصوصة « زعبلاوى » . إنه رجل أصيب بمرض لم يعرفه العلم ولا العقل ، وقد سمع منذ الطفولة بأحد أولياء الله يدعى زعبلاوى تخصص فى علاج هذا المرض الوحيد المستعصى . وهذا هو أول الخيط الذى يستدرج به الفنان ، المتلق ، إلى أعماق شخصيته الرمزية . فالرجل يسأل الدين عن مكان زعبلاوى ، فيجاب فقط بأنه كان « معجزة » ، ويسأل بعض الناس فى غمرة ذهول حياتهم اليومية فيكتفون بوصفه بأنه كان « دجالا » ، ويجيبه بعض العقلاء : لماذا لايستعين بالعقل ؟ ويعطف عليه آخرون بقولهم أنه يندس بين الشحاذين أحياناً فلايميز من بينهم . وصاح أحدهم « الرجل اللغز ! ، يقبل عليك حتى يظنون قريبك ويختفى فكأنه ماكان » ، وثالث يترنم فى وصفه « هو الطرب نفسه ، وصوته عند الكلام جميل جدا ، ما أن تسمعه حتى ترغب فى الغناء ، وتهيج أريحية الخلق فى صدرك » فإذا تساءل من جديد :

« — وكيف يشفى من المتاعب التى يعجز عنها البشر ؟

— هذا سره ، ولعلك تظفر به عند اللقاء »

وهناك شبه إجماع على أنه « حى » وإجماع مماثل على أنه قد يحضر الآن ،وقد لا يرى حتى الموت .

وقبل أن نمضى فى الصياغة التحليلية لهذه الأقصوصة الكبيرة ، ينبغى أن نشير إلى الدور الهام الذى يسنده المؤلف إلى « بيت الله » فى هذه المجموعة من القصص. فهو المكان الذى يهرع إليه عم إبراهيم يسكب فيه من ذات نفسه الشىء الكثير الذى ينوء به كاهل البشر جميعاً. وهو المكان الذى يلوذ به سكان درب الفساد فيخلصون من الفناء . وهو المكان الذى كان يعتقد أن يوجد به زعبلاوى . ولكنه لا يوجد به ! لماذا ؟ أليس هو الله ، كما تومىء الإشارات العديدة السابقة أليس هو المطلق والمجهول الذى بحثت عنه شخصيات دنيا الله فى كتب التصوف وتحضير الأرواح ؟ لماذا لا يوجد إذن فى بيت الله ؟

لو كان الأمر هكذا ، لكان عم إبراهيم وسكان درب الفساد آلهة ، أو صوراً من زعبلاوى . أو لكان زعبلاوى نبيا وصررة من عم إبراهيم وسكان حى البغاء . ولكن عم إبراهيم وأولئك التعساء وإسماعيل الباجورى وأبو الخير ، أنبياء فحسب ، هم رسل الفنان ، ومهمتهم بناء رؤياه الفنية على ساحة صلبة من الإيمان بالقيم الإنسانية تتخذ رمزاً لها « بيت الله » . ثم يجىء زعبلاوى أو الله ؛ تكملة لذلك البناء الشامخ . قد لا تخضع جزئيات الأقاصيص جميعها لهذا التفسير ، ومع ذلك تبقى الخطوط العريضة تبحث لها عن خريطة محددة ، فلا تجد سوى هذه الثورة الأبدية التى ينطلق منها نجيب محفوظ فى بناء رؤياه .

البناء ليس جدرانا صلبه من مادة الفكر فحسب ، وإنما كما قلت هى التجسيم الفنى لمجموعة هائلة من العواطف والمشاعر والإنفعالات. بل يكاد يكون الفكر هو الشكل والانفعال هو المضمون ، إذا لم يكن العنصران شيئاً واحداً متفاعلا مليئا بالصراع والنبض الحى . فإذا كان زعبلاوى هو الله، هو الفكرة أو الحقيقة المطلقة ، هو وجهة النظر التى يصوب إليها الكاتب عدسته ويبنى منطقه فى التفكير ويعيد صنع العالم أو خلقه ، فإن البحث عن هذه المعانى جميعها طريق ملىء بالأشواك والأهوال «هذا العذاب من ضمن العلاج » كما يقول أحدهم للباحث عن زعبلاوى. هذا العذاب هو « الأقصوصة كموقف فنى » هو العنصر الانفعالى ، الشعورى ، العاطفى الذى يتفاعل مع العنصر الفكرى فى وحدة جدلية عميقة تتيح لرؤيا الثورة الأبدية أن تتجلى وتتضح . أن العذاب هو السبيل الوحيد إلى زعبلاوى فلم يعد كائنا فى ذلك البيت الأسطورى (كما كان فى أولاد حارتنا) ولم يعد قاطنا بين أسوار المعمل (كما كان يعتقد عرفه وحنش) . . « هذا الرجل العجيب يتعب كل من يريده ، كان أمره سهلا فى الزمان القديم عندما كان يقيم فى مكان معروف ، اليوم الدنيا تغيرت ، وبعد أن كان يتمتع بمكانة لا يحظى بها الحكام بات البوليس يطارده بتهمة الدجل ، فلم يعد الوصول إليه بالشىء اليسير ، ولكن إصبر وثق بأنك ستصل » . فإن كانت هناك بعض الجزئيات الصغيرة ، تفلت من تصورنا الشامل للعمل الفنى ، فما ذلك إلا الرداء الواقعى الذى يكسبه لوناً قريباً من الأذهان والوجدان .

إن هذه الجزئيات « الواقعية » هى التى تعمق المعنى « الرمزى » لجوهر العمل الفنى ، فأن تكون العاطفة أو الانفعال أو الشعور مضمونا للبناء الفكرى ، يكون

الشعر بظلاله وصوره وأنغامه هو إطار هذه العاطفة، فلا نستغرب أن يكون اللص نبيا فى الشخصية الواحدة ، أو أن لا يوجد زعبلاوى فى أحد بيوت الله ، وإنما فى حانة ! إنها الحدث الذى اتخذ شكل المكان المادى حيث حضر زعبلاوى والرجل فى غيبوبة الخمر ، كما اتخذ دلالة رمزية هى الرؤية الحدسية ، الغيبوبة والخدر اللذين أرسلا بالرجل إلى حديقة الأحلام حتى أحس برشاش نافورة صاف ينهل على رأسه وجبينه دون انقطاع (وهى اللحظة التى كان فيها زعبلاوى حاضرا وكأنه المسيح يقوم بعملية العماد المقدس حيث تحل الروح القدس فى الإنسان) فإذا لطمه الوعى وأفاق ، كان زعبلاوى قد ذهب . وبالمنطق القليدى يجد الرجل فى البحث عن زعبلاوى ويعلن استعداده لأن يعطيه نقودا ، فيقال له « العجيب أنه لا تغريه المغريات ، ولكنه سيشفيك إذا قابلته .. بلا مقابل .. بمجرد أن يشعر بأنك تحبه » . ما أعظم الشبه بين زعبلاوى والجبلاوى مرة أخرى ؟ الفرق الوحيد بينهما أن الطريق لم يعد قاصراً على سحر عرفة وحنش ، لم يعد منطقنا — وريث الحضارات الفكرية السابقة — سيد الموقف الحضارى الراهن ، لم يعد العلم وحده قادرا على تفسير عالمنا ، ولم تعد الحتمية هى الكلمة الأخيرة فى هذا العلم .. هناك — إلى جانب ذلك كله — الحدس والإحتمال و.. و.. إلى بقية هذه العناصر التى تدفع بالفن لأن يبنى العالم من جديد . « وحسبى أنى تأكدت من وجود زعبلاوى ، بل ومن عطفه على مما يبشر باستعداده لمداواتى إذا تم اللقاء. ولكننى كنت أضيق أحيانا بطول الانتظار فيساورنى اليأس ، وأحاول إقناع نفسى بصرف النظر نهائيا عن التفكير فيه . كم من متعبين فى هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات فلم أعذب النفس به على هذا النحو ؟ . ولكن ما أن تلح على الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء . ولم يثننى عن موقفى انقطاع أخباره . . . فالحق اننى اقتنعت بأن على أن أجد زعبلاوى .. نعم ، على أن أجد زعبلاوى . »

وهذه هى الكلمة الأخيرة فى رؤيا نجيب محفوظ ، رؤيا الثورة الأبدية ، ومنهج الإنطلاق اللا نهائى . إنه عالم واسع رحيب ، يقف فيه الإنسان وحيدا غريبا « على هذه الأرض » كما تقول المسيحية ويردد ألبير كامى . إلا أن غربة المسيحى مؤقتة ، أو مرحلة ، أو قنطرة إلى الفردوس الموعود . كما أن غربة

إنسان كامى تنحدر به إلى هاوية لا قرار لها من اليأس فهى لا تعـــد بشىء . أما غربة إنسان نجيب محفوظ فلا تعد بفردوس العالم الآخر ، ولا تتوقف نهائيا عن الوعد ، وإنما هى تعد بأشياء وأشياء فى هذا العالم بشرط أن يتسلح غريب هذه الأرض — فى مواجهة محنة المجتمع ومأساة الوجود — بالنضال الثورى والتساؤل المستمر . وهما عنصرا الثورة الأبدية ، ومحور رؤيا نجيب محفوظ .

وهو موقف بعيد تماماً عن أن يكون حلا وسيطاً بين الغربة المسيحية وغربة كامى. إنها « رؤيا » متكاملة لها بنيانها الداخلى المتماسك الذى يستمد عناصره من وحى المرحلة الحضارية التى نعيشها ومن صميم قضايا العصر. لذلك لم تتسم بالتفاؤل المسيحى الساذج ، ولا بالتمرد العبثى اليائس ، وإنما اتسمت بطابع المأساة البالغة العنف ، الدافعة إلى الحيرة الشديدة والبطولة الثورية فى وقت واحد . فلا ريب أن التأكيد الملح على مأساة الوجود الإنسانى يملؤنا بالحزن ، ولكنه يدعونا فى نفس اللحظة أن أن نتمسك بالحياة . وهذا ما يفسر لنا ما قاله نجيب محفوظ بشأن مسرحيته « نهاية اللعبة » لصموئيل بيكيت من أنها لا تعـــدم الأمل « فالفن خلق والتشاؤم فناء » .

* * *

وإنى لأحترم الفنان الذى يصور مأساة الوجود احتراما عميقا، كما أننى أحترم الفنان الذى يصور مأساة المجتمع احتراما مماثلا . والفنان الذى يصور المأساتين معاً ، أحترمه بنفس القدر والعمق . كل ما أرجوه أن يكون العمل فناً حقيقياً . والفن الحقيقى هو الجوهر العظيم الخالق الذى لا يزيف الإنسان أو المجتمع أو الوجود لذلك كان الصدق الفنى هو المعيار الوحيد للفن الكبير. ولذلك أيضا كان عمل الناقد — فيما أعتقد — قاصراً على تحليل العمل الفنى إلى عناصره الأولية ، ثم صياغتها على نحو جديد ، تنجلى به أوجه الاختلال أو التوازن أو الاهتزاز فى الرؤية . كالفنان الذى يحلل العالم إلى عناصره الأولية كذلك ، ويعيد صياغته على نحو جديد تتجلى به أوجه الانهيار والتحلل أو الانسجام والتماسك . ومن خلال الصياغة التعبيرية لهذا العالم يتبين لنا موقف الفنان ووجهة نظره ، بل رؤياه . ومن خلال الصياغة النقدية للعمل الفنى يتبين لنا موقف الناقد ووجهة نظره ورؤياه .

* * *

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة فى أدبنا . لقد سبقها صف طويل من الأدباء العرب الذين حولوا الأقصوصة من الحدوتة والحكاية ووجهة النظر إلى الرؤيا .

ورؤيا نجيب محفوظ ليست وليدة طفرة فى أدبه ، فقد أرسى دعائم ووجهها الاجتماعى منذ « همس الجنون » إلى « الثلاثية » ، وبدأ فى إرساء دعائم ووجهها الوجودى منذ الثلاثية إلى « دنيا الله » . . . ومن ثم استطاع طيلة ربع قرن أن يتحول من الأقاصيص ذات الدلالات الجزئية التى تتعاطف مع البشر وتسخط على الظلم ، إلى الأعمال ذات المواقف ووجهات النظر التى تصوغ رؤياه الفنية الكبرى ذات الثورة الأبدية .

ورؤيا نجيب محفوظ لم يكتمل بناؤها بعد ، لأن تطوره — ومنهج هذا التطور — يؤكدان أنه لم يقل كلمته الأخيرة بعد .. ومن هذه الزاوية يكون هذا الرجل فنان عظيم الإنتماء لأنه عظيم الرفض . . . فهو لم يغفل مأساة المجتمع ولا مأساة الوجود ، أى أنه لم يغفل الإنسان قط .. وهذا هو المنتمى العظيم .

مؤلفات نجيب محفوظ

التي اعتمدت عليها الدراسة

الكتاب	الطبعة	التاريخ	نشرت لأول مرة
همس الجنون	الثالثة	١٩٦٠	١٩٣٨
عبث الأقدار	الثالثة	١٩٥٨	١٩٣٩
رادوبيس	الثانية	١٩٥٨	١٩٤٣
كفاح طيبة	الثالثة	١٩٥٧	١٩٤٤
القاهرة الجديدة	الرابعة	١٩٦٢	١٩٤٥
خان الخليلي	الخامسة	١٩٦٢	١٩٤٦
زقاق المدق	الرابعة	١٩٦١	١٩٤٧
السراب	الثالثة	١٩٦٠	١٩٤٨
بداية ونهاية	الرابعة	١٩٦١	١٩٤٩
بين القصرين	الثالثة	١٩٦٠	١٩٥٦
قصر الشوق	الرابعة	١٩٦٢	١٩٥٧
السكرية	الرابعة	١٩٦٢	١٩٥٧
أولاد حارتنا (عن جريدة الأهرام من ١٩٥٩/٩/٢١ إلى ١٩٥٩/١٢/٢٥)			
اللص والكلاب	الثانية	١٩٦٢	١٩٦٢
السمان والخريف	الأولى	١٩٦٢	١٩٦٢
دنيا الله	الأولى	١٩٦٣	١٩٦٣

« الناشر لجميع هذه المؤلفات هو : مكتبة مصر بالفجالة »

تاريخ كتابة أعمال نجيب محفوظ

« فيما يلى ثبت بالتواريخ التى ألف فيها نجيب محفوظ أعماله الروائية ، وقد اعتمدت عليه شخصيا فى معرفتها » .

الرواية	تاريخ الكتابة			
عبث الأقدار	من سبتمبر ١٩٣٥ إلى إبريل ١٩٣٦			
رداوبيس	»	١٩٣٦	»	١٩٣٧
كفاح طيبة	»	١٩٣٧	»	١٩٣٨
القاهرة الجديدة	»	١٩٣٨	»	١٩٣٩
خان الخليلى	»	١٩٤٠	»	١٩٤١
زقاق المدق	»	١٩٤١	»	١٩٤٢
بداية ونهاية	»	١٩٤٢	»	١٩٤٣
السراب	»	١٩٤٣	»	١٩٤٤
الثلاثية « إعداد الموضوع »	»	١٩٤٥	»	١٩٤٦
بين القصرين		١٩٤٦	»	١٩٤٧
		١٩٤٧	»	١٩٤٨
قصر الشوق		١٩٤٨	»	١٩٤٩
		١٩٤٩	»	١٩٥٠
السكرية		١٩٥٠	»	١٩٥١
		١٩٥١	»	١٩٥٢

ويسجل نجيب محفوظ بقلمه هذه الملاحظة :

« تخللت كتابتى للثلاثية فترات إنقطاع متتابعة بسبب عملى فى التفتيش بوزارة الأوقاف وأنا أقدر أن عملى فيها استغرق ما بين تفكير وكتابة أربع سنوات مع العلم بأن السنة عندى هى ما بين سبتمبر إلى إبريل وثمة أربعة أشهر أعجز فيها عن القراءة والكتابة بسبب مرض الحساسية فى العينين والجلد ، وكنت أنتفع بها فى التأمل والتفكير مع الراحة »

أحاديث نجيب محفوظ

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
الكاتب والطبقة التي يعبر عنها	روز اليوسف	عبدالمنعم صبحى	١٩٥٧/١٠/١٤
الموقف الراهن فى الأدب	المساء	فاروق منيب	١٩٥٨/ ٢ /٥
الفن متفائل دائماً	المساء	محمد جبريل	١٩٦٣/ ١ /٢
مع الأدباء	الآداب	فاروق شوشة	يونيو ١٩٦٠
أمنيتى أن أحطم ساعتى	آخر ساعة	محمد تبارك	١٩٦٢/١٢/١٢
لست لويس عوض	الجمهورية	عباس صالح	١٩٦٢/ ٥ /١٩
الأدب والفلسفة	المساء	كمال الجويلى	١٩٦٢/١٠/٢١
أدب الطبقة الوسطى	المساء	محمد جبريل	١٩٦٢/١٠/٢٢
أدباؤنا يكتبون بأسلوب القرن التاسع عشر	الجمهورية	عباس صالح	١٩٦٢/١٠/٢٨
لماذا لم يتزوج	صباح الخير	جاذبية صدقى	١٩٥٧/١٠/٣١
السكرتير الخاص الذى أفشى أسرار الوزير	روز اليوسف	عباس صالح	١٩٥٦/ ٢ /١٦
الواقعية تطور طبيعى الأدب	الإثنين	. . .	١٩٥٩/ ١ /١٩
الفنان الذى يمشى كالقطار	الجيل	محمد كامل	١٩٥٩/ ٣ /٣٠
من كتاب القصة	الإذاعة	عبد الله أحمد عبدالله	١٩٥٩/ ٨ /٢٢
رأيت شبح هملت فى يوغوسلافيا	الأهرام	. . .	١٩٥٩/ ٨ /٢٩
جيل قرأ وبكى كثيراً	الأهرام	. . .	١٩٥٩/ ٩ /١٨
كيف يؤلف قصصه	الأهرام	. . .	١٩٥٨/١١/٧
رحلة فى رأس نجيب محفوظ	الجمهوريه	إبراهيم الوردانى	١٩٦٠/ ٤ /٩
نجيب محفوظ وحارة ميخائيل جاد (أو علاقة نجيب بسلامة موسى)	الجمهورية	. . .	١٩٦٠/١٢/١

الموضوع	المجلة أو الصحيفة	اسم المحرر	تاريخ العدد
جريت الحب أكثر من مرة	الجيل	كمال سعد	٢٧/ ٣ /١٩٩١
معركة أدبية بين نجيب محفوظ والنقاد	الجمهورية	• • •	١٩٥٩/١٢/٢٧
رحلة الخمسين مع القراءة والكتابة	الكاتب	فؤاد دوارة	يناير ١٩٦٣
نجيب يتحدث عن فنه الروائى	حوار	غالى شكرى	مارس ١٩٦٣
عصير حياتى	الإذاعة	عبدالتواب عبد الحى	١٩٥٧/١٢/٢١

كتابات حول أدب نجيب محفوظ

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الشهر	بداية ونهاية		إبريل ١٩٦٠
صباح الخير	أتمنى أن أقرأ لهؤلاء	صلاح عبد الصبور	١٩٥٨/١/٢
الرسالة الجديدة	ماذا يكتبون الآن	محمد صدقى	يونيو ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	زقاق المدق	توفيق حنا	أغسطس ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	حول كتاب فى الثقافة المصرية	عبد العظيم أنيس	« ١٩٥٦
الرسالة الجديدة	بين القصرين	محمود العالم	« ١٩٥٧
روز اليوسف	إيمان هذا الرجل	فوزية مهران	١٩٦٣/١/٧
أخبار اليوم	فنان لا يعرف التشاؤم	رجاء النقاش	١٩٦٣/١/٥
الأهرام	ما بين ندوة وحديث	حسين فوزى	١٩٦٢/٥/٤
الأهرام	بين القصرين	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٧
الأهرام	كيف تقرأ نجيب محفوظ	لويس عوض	١٩٦٢/٤/٢٠
أخبار اليوم	الثورة والأزمة فى حياتنا الثقافيـــة	بدر الديب	١٩٦٢/٩/٢٩
الجمهورية	مدارس الضباب فى الفن	عبد الرحمن الخميسى	١٩٦٢/١٢/٢٠
أخبار اليوم	أدبنا بين ثورتين	رجاء النقاش	١٩٦٢/٩/١
أخبار اليوم	الثورة فى أحلام الأدباء	« «	١٩٦١/٨/٥
أخبار اليوم	الإخصاب والعقم	صلاح عبد الصبور	١٩٦٣/٦/٨
الشعب	رحلة فى جزيرة مجهولة	عباس صالح	١٩٥٩/٥/٢٩
الشعب	خيوط الفجر الأولى	« «	١٩٥٩/٥/٢٦
الجمهورية	ثلاثية بين القصرين	« «	١٩٦٢/٢/٢٠
الشعب	فى الرواية العربية	« «	١٩٥٩/٥/٥
الشعب	فن نجيب محفوظ	« «	١٩٥٩/٦/٩
الجمهورية	بين القصرين	طه حسين	١٩٥٧/٢/٦

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الأدب	بداية ونهاية	محمود ذهنى	مايو ١٩٥٦
الأدب	نجيب محفوظ بين الرومانتيكية والواقعية	حمدى السعيد	مايو ١٩٥٨
الأدب	قصر الشوق	عزت ابراهيم	مايو ١٩٥٨
«	زقاق المدق	توفيق حنا	يوليو ١٩٥٨
«	فكرة الموت عند نجيب م	نجيه فرج	يوليو ١٩٥٨
«	لغة الحوار عند نجيب محفوظ	حمدى السعيد	نوفبر ١٩٥٧
«	بين القصرين	عزت إبراهيم	فبراير ١٩٥٨
«	محفوظ : ماذا صنعت بنا	لمعى المطيعى	فبراير ١٩٦٠
«	التطور الأدبى لنجيب محفوظ	توفيق حنا	إبريل ١٩٥٩
«	محاولة نقدية بين القصرين	توفيق حنا	فبراير ١٩٦١
«	« « لقصة السراب	نجيه فرج	نوفبر ١٩٦٠
«	المغزى القصصى عند نجيب	عزت إبراهيم	يوليو ١٩٦١
«	اللص والكلاب	ماهر شفيق فريد	فبراير ١٩٦٢
«	دنيا الله	هانى مطاع	يوليو ١٩٦٣
الجهورية	المثقفون والثورة	محمد عوده	٢٤/ ١ /١٩٦٣
المساء	الإستاتيكية والديناميكية	يحيى حق	١٦/ ١ /١٩٦٣
«	فى أدب نجيب محفوط	« «	٢٣/ ١ /١٩٦٣
«	« «	« «	٣٠/ ١ /١٩٦٣
«	« «	« «	٦-٢-١٩٦٢
«	« «	« «	١٣-٢-١٩٦٣
«	« «	« «	٢٠-٢-١٩٦٣
الشهر	جيل حائر	توفيق حنا	إبريل ١٩٥٨
المساء	نظرة على ثلاثية نجيب م	على الراعى	٣-٩-١٩٥٨
أخبار اليوم	محاولة لفهم أدب نجيب م	رجاء النقاش	٢٨-١٢-١٩٦٢

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
آخر ساعة	صديق نجيب محفوظ	محمد عفيفى	١٢-١٢-١٩٦٢
وطنى	أولاد حارتنا بداية بلانهاية	مراد وهبة	١٠-١-١٩٦٠
وطنى	دفاع عن أولاد حارتنا	غالى شكرى	١٧-١-١٩٦٠
الشعب	القلب الحزين	عباس صالح	١٢-٥-١٩٥٩
الكاتب	أزمة الوعى السياسى فى السمان والخريف	د. غنيمى هلال	يناير ١٩٦٣
«	جحشة نجيب محفوظ	يوسف حلمى	« «
«	الشخصية الإيجابية فى أدب نجيب محفوظ	عبد المنعم صبحى	« «
«	تاريخنا القومى فى ثلاثية نجيب محفوظ	جلال السيد	« «
«	معنى الجنس فى أدب نجيب محفوظ	غالى شكرى	« «
«	اللص والكلاب عمل ثورى	فؤاد دوارة	« «
الآداب	كمال عبد الجواد اللامنتمى	ماهر حسن البطوطى	يونيو ١٩٦٣
«	المأساة الوجودية فى اللص والكلاب	أياد أحمد ملحم	يوليو ١٩٦٣
«	رواية نجيب محفوظ الأخيرة (أولاد حارتنا)	محى الدين حمد	فبراير ١٩٦٠
«	الواقعية الوجودية فى السمان والخريف	رجاء النقاش	مارس ١٩٦٣
«	المؤثرات الغربية فى الرواية العربية الحديثة	د. غنيمى هلال	مارس ١٩٦٣
«	الاتجاه الروائى الجديد عند نجيب محفوظ	صبرى حافظ	نوفمبر ١٩٦٣ و ديسمبر ١٩٦٣

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
الآداب	اللص والكلاب	سعيد حسن حسن	فبراير ١٩٦٢
المجلة	ثلاثية نجيب محفوظ	تريفور لوجاسيك	أغسطس ١٩٦٣
«	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	فبراير ١٩٦٢
الفكر العربي (اللبنانية)	اللص والكلاب	لطيفة الزيات	١٥-٣-١٩٦٢
الشهر	نجيب محفوظ شاعرا	عبد المنعم عواد	ديسمبر ١٩٦٠
المجلة	فى الرواية المصرية القصيرة	أنور المعداوى	أغسطس ١٩٦٢
الآداب	ملحمة نجيب محفوظ الروائية	أنور المعداوى	ابريل ١٩٥٨
«	« « « «	أنور المعداوى	مايو ١٩٥٨
الشهر	بين التراجيديا والاحساس بالحزن	عبد الوهاب محمد المسيرى	مايو ١٩٦١
«	حسنين ذروة المأساة فى بداية ونهاية	إبراهيم الناصر	فبراير ١٩٦١
«	نجيب محفوظ والقصة القصيرة	توفيق حنا	مارس ١٩٦١
«	مشكلة حسنين بين السينما والمسرح	غالى شكرى	أكتوبر ١٩٦٠
المجلة	عالم نجيب محفوظ	أدوار الخراط	يناير ١٩٦٣
الآداب	نجيب محفوظ والفلسفة	معن زيادة	مارس ١٩٦٢
المجله	اللص والكلاب	يحيى حقى	مايو ١٩٦٢
المساء	اللص والكلاب	توفيق حنا	٥-١٠-١٩٦٢
الآداب	جوميه ونجيب محفوظ	غالى شكرى	مايو ١٩٥٩
الثقافة الوطنية	رحلة مع نجيب محفوظ	نجيب سرور	يناير ١٩٥٩
المساء	كيف تغير نجيب محفوظ	د. شكرى عياد	٩-٣-١٩٦٢
الأهرام	اللص والكلاب	د. لويس عوض	١٦-٣-١٩٦٢

المجلة أو الصحيفة	الموضوع	الكاتب	التاريخ
أخبار اليوم	اللص والكلاب رواية فاشلة	عبد القادر القط	١٢- ٥ -١٩٦٢
أخبار اليوم	اللص والكلاب	د. فاطمة موسى	٢-١٢-١٩٦١
الأهرام	» »	لطفى الخولى	١٢- ٣ -١٩٦٢
الآداب	» »	يوسف الشارونى	يونيو ١٩٦٢
الأخبار	دنيا الله	أنيس منصور	١٢- ٣ -١٩٦٣
المساء	دنيا الله	فاروق منيب	٢٣- ٣ -١٩٦٣
العراق	السمان والخريف	[illegible]	يونيو ١٩٦٢

الفهرس

دار الثقافة العربية للطباعة
عابدين . ت ٩١٦٧٢٤